Ungewitter

Die Tanzmusik

in

ihrem Einflusse auf die moderne Musik

und

in ihrer culturhistorischen Entwickelung.

Eine musikalische Skizze

von

O. Ungewitter.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes.
1868.

Die Tanzmusik

in

ihrem Einflusse auf die moderne Musik und in ihrer culturhistorischen Entwicklung.

Eine musikgeschichtliche Skizze

von

D. Ungewitter,

Gymnasial- und Gesanglehrer am Collegium Fridericianum zu Königsberg i. Pr.

Leipzig,

Verlag von Heinrich Matthes.

1868.

Einleitung.

Was kann den Kunstfreund und überhaupt Alle, welche dem Grunde und Wesen der verschiedenen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst nachgehen, veranlassen, die Geschichte, die culturhistorische Entwicklung wie den Einfluß der Tanzmusik auf unsere Musikzustände und das Schaffen der größten Meister zu betrachten? Die empirischen gesellschaftlichen Zustände sind der erste, der natürlichste und niedrigste Grund. Jeder Gebildete beklagt mit mir die unaufhörliche Dudelei der Tanzmusik auf Drehorgeln und in Gartenconcerten, jeder Gebildete würde an ihre Stelle gern die naiv = heitere Haydn'sche Sinfonie oder die schmucklosen, zum Herzen sprechenden Töne eines Volksliedes setzen. Aber wer hat je die

hohe Schönheit der Werke Mozarts und Beethovens in Abrede gestellt, wenn die schmeichelnden Weisen eines Strauß nach dessen Walzermotto: „Heiter auch in ernster Zeit“ den bunten Hintergrund eines lebensfrohen Treibens bildeten? Dieser Alle beherrschende, das Gemüth ansprechende und die Fröhlichkeit weckende Einfluß der Tanzmusik ist der nächste, zweite Grund zu ihrer Erforschung. Aber davon abgesehen, ist es Pflicht der Kunstgeschichte, von jeder, auch von der niedrigsten Art von Musik Kenntniß zu nehmen.

Diese Zeilen wollen den Versuch wagen, die anziehende und lehrreiche Entwicklung der Tanzmusik in wenigen Strichen zu zeichnen. Dazu veranlaßt mich ein dritter und tieferer Grund, der sich aus den Grundzügen ihres Wesens ergiebt. Als Kunst steht sie unter allen Zweigen der Musik ohne Zweifel am tiefsten. Denn während die Kirchenmusik „ernsten und ewigen Dingen“ geweiht ist; während die Opernmusik uns eine mehr oder weniger gelungene Verbindung des dramatischen und musikalischen Elementes und dazu die innige Verschmelzung dieser Art mit der culturhistorischen Entwicklung der Völker derartig darstellt, daß sie selbst kosmopolitisch geworden ist; während die Concertmusik alle Stadien von den

tiefsten, philosophischen Gedanken unsterblicher Meister, die im Stande waren den Inhalt ihres ganzen Seins in dem Inhalte eines Werkes auszusprechen, bis herab auf geist- und phantasielose Phantasien moderner Tagescomponisten durchläuft; während die sogenannte Hausmusik dem Familienkreise Stoff für Geistes- und Herzensbildung oder Verbildung darreicht, dient die Tanzmusik einem rein äußerlichen Zwecke. Sie ist nicht um ihrer selbst willen da, wie Ambros meint*), sondern nur dazu, um die Bewegung Vieler zu rhythmischem Gleichmaße zu regeln. Hierin liegt nun der tiefste Grund für die Erklärung der Macht und Herrschaft der Tanzmusik. Laut, (Ton) und Bewegung sind die einzigen Medien für die Offenbarung des inneren Lebens einer sichtbaren Gestalt. Auch in der Tonkunst wird vor unserem Ohre die Bewegung einer Gestalt, die freilich in bestimmten Umrissen nicht darstellbar ist, gemalt. Dennoch ist die Andeutung dieses Lebens in der Tonkunst keine blos dämmernde, entfernte. Ton und Klang, Licht und Farbe sind innig einander verwandt und zwar durch

---

*) Culturhistor. Bilder a. d. Musikleben d. Gegenwart. Leipzig 1865. Seite 193.

diese Realitäten Musik und Malerei; beide brauchen verwandte Mittel zu ihrer Wirkung. Und eben dadurch, daß Raum und Zeit, die Grenzen der Malerei und Musik, in dem Dasein des Menschen einander durchdringen und den Sinn des Menschen der einen wie der andern Kunst gleich lebendig öffnen, walten sie in dem Dasein als Maaß und Rhythmus, als Maaß in dem Schlage des Herzens, als Rhythmus in der Bewegung der Glieder. Darum bemerkt der Mensch diese Bewegung, die Manifestation des Lebens, nicht allein mit dem Auge, er empfindet sie mit seinem ganzen Wesen. Die Tonkunst ergreift ihn wunderbar, indem sie dem Leben seiner Glieder ein neues Maaß, einen neuen Rhythmus gebietet. Ja er ist im Stande, in beiden, wie sie in den Schöpfungen der Tonkunst wechselnd sich vor ihm gestalten, beseelte Gebilde eigenthümlich zu empfinden, sie in seinem Innern lebendig hervorzurufen. Dem analog mögen die kräftigen Märsche durch den dröhnenden Klang des Erzes den Krieger wecken, die feste, muthig rasche Bewegung seiner Glieder regeln, sie werden ihm aber in demselben Grade, wenn es auch bei Vielen nicht zum Bewußtsein kommt, die ernste, kühne, erhabene, todesmuthige Gestalt des Helden ver=

gegenwärtigen, welche der Hörende oft in Person zu sein sich dünkt; demnach mögen auch die lieblichen Tänze, die weichen, hell klingenden Töne die muntere Jugend nicht blos beleben, sondern sie wie in einem Spiegel die eigne Gestalt sehen und fern von Eitelkeit, unbewußt, in Tönen der Tanzweise fühlen lassen. Das ist meiner Ansicht nach der tiefste und einfachste Grund zur Erklärung der Macht der Tanzmusik. Daraus folgt dann die merkwürdige Erscheinung, daß das rhythmische Element in der Tanzmusik, frei von allen feineren Abstufungen in Tact und Tempo, das Agens ist; so sehr, daß die Harmonie eigentlich überflüssig wird, was sich aus den Tänzen südländischer Völker nach Trommel und Tambourin, aus den Tänzen unserer Bauern nach den Klängen der oft heterogensten Instrumente bis zur Evidenz ergiebt. Und die siegreichen preußischen Truppen sind jüngst mit demselben ehernen Schritte nach Piccoloflöten und Trommeln in die Hauptstädte feindlicher Länder eingezogen, als wenn es unter der rauschendsten Regimentsmusik geschehen wäre. Nun aber kommt bei der Tanzmusik noch die Melodie hinzu, berufen, die Einförmigkeit des Rhythmus mit dem Schleier der lieblichsten Abwechselung zu umweben, die Lust des Augen=

blickes zu steigern, auf heitere, anmuthige Weise dem Ohre des Tanzenden zu schmeicheln und so die Stimmung selbst zur Heiterkeit und Lebenslust zu erheben. Das sind die beabsichtigten Wirkungen der Tanzmusik, die insofern ganz einseitig oder einzig dastehen, als sie von den übrigen durch die Musik hervorgerufenen Seelenstimmungen, die sich bis zur Melancholie steigern, weit abliegen. Höchstens erzielen gewisse Nationaltänze ein wunderbares Gemisch dieser Seelenstimmungen, und werden dadurch eben interessant. Dabei fällt mir das sarmatische verhalten glühende und melancholisch schwärmerische Element ein, wie es L. Ehlert aus den Chopinschen Mazurken herausgefühlt hat, wenn er, freilich bizarr wie immer, meint: „In diesen Weisen hat das tiefste Herzeleid rothe Schnürstiefelchen angelegt und singt: O meine müden Füße, ihr müßt tanzen in bunten Schuhen und möchtet lieber tief im Boden ruhen!" Keine höhere Stellung erringt sich die Harmonie, welche sonst wohl im Stande ist, sich mit Siegesklange an des Verächters feigem Ohre zu rächen und ihn an ihren Triumphwagen gefesselt hinter sich her zu ziehen. In der Tanzmusik würde sie den Rhythmus schwerfällig machen. Daher auch die Fermate auf einem Accorde, die bei den gewöhnlichen Tänzen wie ein

neckischer Kobold dazwischenfahren würde, nur zuweilen in der Menuett, so z. B. in den ältesten Menuetten von Lully, wovon weiter unten mehr, oder in der in neuerer Zeit beliebten Quadrille à la cour, oder in der Polonaise der edlen, vornehmen Sarmatin zuweilen Statt hat.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen über die allgemeine rhythmische Kraft der Tanzweise dürfen wir unbedenklich den Satz unterschreiben, welchen Vischer Aesthetik III, 1069) aufstellt: „Das mehrtheilige Instrumentalstück hat je nach seinen Hauptformen Tanz und Marsch populäre, durch gegebene Zwecke bestimmte Gattungen, die aber dem Wesen der Musik, namentlich als rhythmischer Kunst, so durchaus entsprechen, daß sie ästhetisch betrachtet beide keiner anderen Musikform nachstehen, wiewohl der Marsch nicht die Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zuläßt, welche mit der freien Bewegung des Tanzes gegeben sind“. Diesen Satz näher zu begründen, führt Vischer etwa Folgendes an: „Im Tanze findet ein volles Sichhingeben der Subjectivität an eine, ein Aufgehen in eine das ganze Wesen erfassende Bewegung statt. Die Musik nimmt hierbei die Stellung

ein, daß sie sowohl zur Erweckung, als zur Hebung dieser Bewegung dient und zwar so, daß beide, Musik und Tanz, sich ergänzen und erstere den Tanz über sich selbst hinaushebt, während letzterer als ganz besonders feierlicher, aus innerer Stimmung entstandener, der Musik nicht entbehren kann, so daß ein stiller Tanz etwas Unheimliches, Unnatürliches hat. Der Punkt nun, in welchem beide Potenzen, Tanz und Musik, eins sind, ist der Rhythmus. An sich zwar besitzt der Tanz ohne Musik auch schon Rhythmus, ja er verdient erst in Folge des gleichmäßigen, effectvollen Rhythmus seinen Namen, aber so bleibt er subjectiver Natur, resultirt nur vom Individuum. Objectiv auf eine Gesammtheit von Tänzern ebenmäßig übertragen wird er erst durch die Musik. Diese regelt und belebt durch die Mannigfaltigkeit ihrer Rhythmen und ihres Charakters die Mannigfaltigkeit und den Charakter der Tanzrhythmen. Sie specificirt gleichsam die unendliche Menge bewußter und nicht-bewußter Gefühlserregungen, welche die durcheinander-wogende Masse durchströmen; sie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Gesammtbewegung in den Individuen sich anknüpfen und in welchen diese selbst erst wahrhaft correct und lebendig, ihrer selbst wirklich bewußt

wird". Demnach könnte die Musik als secundäres Moment beim Tanze erscheinen. Niemals. Ohne sie würde die Tanzbewegung weder jenes obenangedeutete höhere, ideale Bewußtsein von sich haben, noch die verschiedenen „Stimmungsbilder" bieten, die sie wirklich bietet. Sie findet im Tanze vielmehr recht eigentlich ein passendes Feld der Wirksamkeit, und wenn anders sie in den Grenzen gesunder Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeisterung, frischer Erfindungslust bleibt, wie diese Affecte schon im Volksliede ausgesprochen sind, so wird Niemand ihr den verdienten Werth absprechen. Im Marsche freilich sind die Stimmungskreise beschränkter; sie wechseln zwischen den dem Kriegshandwerk eigenthümlichen, charakteristischen, plastischen Affecten. Der Rhythmus wird also beschränkter, einfacher, wenn auch markiger. „Der Marsch ist mehr Tact, die Tanzmusik mehr Rhythmus; er einigt die Vielheit von Individuen zu einer Gesammtempfindung und Gesammtbewegung, während diese die Gefühlsbewegtheit im Ganzen zu erhalten, zu beleben, zu steigern hat." Jener ordnet, beherrscht, dieser lockt zu fröhlicher, freier Bewegung. „Der Marsch ist musikalisches Stylbild, die Tanzmusik musikalisches Stimmungsbild." — Insofern nun die Musik in irgend

ein Gefühl die ganze Gefühlswelt zu legen vermag, steht sie höher, als der Tanz; insofern aber dieser das im Gefühl Unbestimmte in verschiedenen Stufen zum sichtbaren, plastischen Ausdruck bringt, überwiegt er wieder.

Eine weitere Eigenthümlichkeit der Tanzmusik ist ihre kurze Dauer und stete Wandelbarkeit, ihre Abhängigkeit von der launischen Mode. Sie kann auf langes Leben nicht Ansprüche erheben, weil sie der vorübergaukelnden vergänglichen Lust der Welt dient. Alle Töne, welche dem Geiste edler Männer auch aus den fernsten Jahrhunderten entsprungen sind, tragen vermöge des in ihnen ausgesprochenen ewigen Inhaltes ein dauerndes Leben in sich und erzwingen sich durch eine, von allen Culturzuständen unabhängige Schönheit die Theilnahme aller derer, denen noch nicht der Sinn für Wahrheit und Schönheit verloren gegangen ist, aber die Tanzweisen überdauern selten eine bestimmte Culturstufe und Epoche. Treffend vergleicht sie daher Ambros mit jährlich absterbenden Pflanzen: sie verwehen wie Blätter im Winde; andere aber erzeugt der Lenz oder vielmehr die „Saison' — im Hirne der Fachcomponisten. Darin liegt vielleicht der Grund, aus welchem sinnige Gemüther durch

Tanzmusik eher zur Traurigkeit, als zur Freude gestimmt werden. Merkwürdig bleibt in dieser Beziehung auch, daß die sich in Extremen bewegende Phantasie des Mittelalters, die neben dem tiefsten religiösen Ernste, ja Fanatismus die tobendste, gröbste Lust kennt, dem schneidendsten Ausdrucke für die Vergänglichkeit des Irdischen die Form eines Tanzes gegeben hat, in jenen grausenhaft komischen Bildern, wo Freund Hein alle Lebensalter und Stände mit burlesken, höhnenden Geberden zum Tanze holt und mit ihnen aus dem frischen, fröhlichen Leben hinwegeilt. Andrerseits hat das Volk im natürlichen Gefühlsdrange nicht umhin gekonnt, seinerseits die Mährchen vom Todtentanze und dem nimmer rastenden Ringelreihen aufzustellen. Daher schließlich in der Tanzmusik und dem wirklichen, alle Schattirungen durchlaufenden Leben die grellsten Contraste! Daher das Bedürfniß, ein nüchternes Leben durch freies Spiel mit mannigfachen Bildern zu erfrischen und zu beleben! —

Um sich den Einfluß, welchen die Tanzmusik auf unsere gesammte moderne Musik ausgeübt hat, in seiner ganzen Schwere zu vergegenwärtigen, ist es nicht nur erforderlich, diesen Einfluß auf alle Formen und Arten

der Musik, auf Kirchengesang und Suite und Sonate, auf Sinfonie und Oper zu betrachten, sondern auch die Entwicklung der Tanzmusik selbst nach dem Grundsatze, daß die Tänze in verschiedenen Culturperioden verschiedene gesellschaftliche Stimmungen aussprechen, zu verfolgen und zwar so, daß beide Seiten der Betrachtung Hand in Hand gehen. In dieser Weise habe ich den nachfolgenden Versuch gewagt.

I.

Die natürliche Grundlage für unsre profane Musik haben wir im Gesange und Tanze zu suchen, sagt Th. Uhlig in einem Aufsatze der Brendelschen Neuen Zeitschr. f. Musik 1850 S. 2. „Nicht nur in ihren Urmomenten, dem Laute und dem Schritte, sondern auch in ihrer höheren Belebtheit als Gefühlsäußerungen mögen Singen und Tanzen als dem Menschen angeboren mit Recht bezeichnet werden. Natürlich aber muß die Gesangsmusik als die eigentliche Urmusik gelten, und von ihr erst die Tanzmusik hergeleitet werden. Nahe genug lag die Anwendung des Gesanges zur Hebung der natürlichen Bewegungen des Menschen, zunächst des Ganges, der in seiner Regelmäßigkeit als Marsch, als jene einfachste Gattung des Tanzes erscheint, aus welcher alle übrigen Tanzarten sich erst entwickelt haben können." Der sicherste Untergrund für die weltliche Musik liegt erweislich in der Provence. Hier singen seit dem 12.

und 13. Jhdt. die höheren Stände an, sich mit Poesie und Gesang zu befassen. Von dort aus verbreitete sich die Liebe dafür auch nach Deutschland. Und so waren es hier die Minnesinger, dort die Troubadours, welche Lieder und Melodien schufen. Vorzugsweise interessiren uns die Troubadours (trobar, trouver: finden, erfinden), welche ihre Lieder durch kunstfertige, im Gesange und im Spielen musikalischer Instrumente erfahrene Diener (Jongleurs, joculatores, insofern sie durch Possen die Gesellschaft erheiterten, Chanteors als Sänger, Estrumanteors: Instrumentalisten genannt) vortragen und verbreiten ließen. Ohne daß wir uns weiter auf die bekannten Persönlichkeiten, unter denen oft Könige sich befanden, auf den Unterschied von Troubadours und Menestrels einlassen, sei hier nur bemerkt, daß die nordfranzösischen und englischen Melodien mehr ernsten, die südfranzösischen leichtblütigen, feurigen Charakter an sich trugen, daß die gewöhnlich beim Gesange gebrauchten Instrumente die Sackpfeife oder das Choron, vielleicht auch ein Saiteninstrument nach dem Ausdrucke corde de choron waren, während 1293 in dem Hoforchester des spanischen Königs schon 5 Tamboreros, 4 Tromperos, 2 Musicos del tambouret, 1 Ayabeba, 1 Annafil, Rota

und Maestros de los Organos erwähnt werden. Später verpflanzte sich diese Art nach Italien, wo besonders Friedrich II. von Hohenstaufen Schaaren von Musikern, Sängern und Tänzern, Manfred aber deutsche Geiger und Fiedler (gigaeren unde videlaeren) um sich versammelte. Immer aber wird Südfrankreich für die Heimath des Liedes und Tanzes gelten müssen. „Hier sehen wir zuerst Gesang und Tanz vereinigt, welcher Vereinigung das Lied und der Tanz ihre übereinstimmenden Urformen zu verdanken haben dürften. Wird allerdings die rhythmische Gestalt des Urliedes zunächst aus der sich fast von selbst ergebenden Form des vierstrophigen Textes in einfachster Declamation hervorgegangen sein, so ist die Uebertragung der auf solche Weise entstandenen Urrhythmen von 2, 4 und 8 Tacten auf die Tanzmusik eben nur die Folge der anfänglichen Vereinigung von Gesang und Tanz."*) Insofern die Tanzmusik durch die Wiederkehr kurzer Motive charakterisirt wird, läßt sich die Abtrennung der Tanzmelodie vom Tanzliede oder dem durch strenge rhythmische Gleichmäßigkeit ausgezeichneten Tanze erklären. Und je mehr

*) Uhlig a. a. O.

bei der aus dem Liedertanze hervorgegangenen reinen Tanzmusik die äußere Beziehung auf den Gesang, die eigentliche Urmusik verloren ging, desto energischer hielt diese neue Art der Musik an jener einfachen rhythmischen Urform fest. Gleicherweise läßt sich Ambros (Gesch. der Musik, II, 221) vernehmen: „An dem durch das Band der Reime zierlich zusammengehaltenen Bau der nicht nach dem verwickelten System eines künstlichen, auf Silbenquantitäten gebauten Metrums, sondern nach dem natürlichen Rhythmus in Hebung und Senkung gebildeten Verse bildete sich, angeschmiegt und dem musikalischen Wortgefüge folgend, die Melodie zu einem in sich gewendeten, auf Wechselseitigkeit seiner Theile und symmetrischer Gliederung beruhenden Organismus aus". Schwierig bleibt es immer, die wenigen vorhandenen Melodien im richtigen Tacte zu entziffern. Forkel *) und Ambros weichen darin von einander ab. Ich möchte mich bei dem unter Nr. 224 von Ambros mitgetheilten Liede von Chatelaiu de Coucy für den dreitheiligen Tact, in dem Ambros reconstruirt, entscheiden (Nr. 1). Aber auch die im geraden Tacte gehaltene Melodie König Thibauts von

*) Gesch. der Musik.

Navarra entzückt uns durch ihre graziöse Munterkeit und Liebenswürdigkeit (Nr. 2). Ebenso zeigt eine Melodie desselben Verfassers einen eigenthümlichen, kühnen Wechsel von zwei= und dreitheiligem Rhythmus. Während aber bei diesen Liedern zweifelhaft bleibt, ob sie zum Tanze gesungen worden seien, ist uns ein wirkliches Tanzlied aufbewahrt worden. Solche Tanzlieder heißen Carols, später Rondet de Carols, belgisch Rondeau, deutsch „umbgehnde Tentz". Ein solches Lied trug nach Ambros eine Person solo vor, die Tanzenden fielen dann mit dem Refrain im Chore ein. Auch die Ballade war ursprünglich ein Tanzlied und wird geradezu Ballet genannt. Jacob Bestant aus Flandern hinterließ zu Ausgang des 13. Jhdts. 148 „ballets ou ballades" (Nr. 3). Die unter Nr. 230 beigegebenen sind von Guillaume Machaud (aus Mascandium). Er scheint der bedeutendste Meister dieser Gattung gewesen zu sein, wenigstens beklagt die von Emil Deschamps (1380—1422) gedichtete Ballade seinen Tod innig.

„Alle Instrumente (er zählt dieselben einzeln auf), auch ihr Nymphen des Walds beklagt den Tod Machaud's le noble rhétorique." Nicht weniger charakteristisch, besonders wegen des mit dem Tanzcharakter gänzlich dissonirenden

moralischen Textes ist eine Tanzmelodie aus dem 13. Jhdt., auf der Bibliothek in Lille befindlich, mit der Ueberschrift Cantilena de chorea, in der man die barbarische Betonung von „morībus, pacem, ăspĕrnātūr" bemerken möge (Nr. 4). Jene Ballade von Deschamps giebt zugleich Veranlassung, über die damals gebräuchlichsten Instrumente zu sprechen. Sie waren: die Leyer (lyra), Sambjet (sambucka), schifonie (symphonie), Drehleier, Viola (viele), Rota, Psalter (salteire), giga, vielleicht Stammwort für unser „Geige". Wigands Wörterbuch leitet es zwar ab von dem altnordischen geiga = zittern; erst um 1200 findet sich im Mittelhochdeutschen das Wort gîge: „Diese hell und durchdringend tönenden Geigen mochten oft bei der Tanzmusik dienen, daher gigue oder gig auch der Name eines munteren Tanzes wurde". Ein ménéstrier wußte 9 Instrumente zu spielen: (Forkel, Gesch. d. Mus. II, 744) viele, muse, frestele, harpe, chifonie, gigne, armonie, salteire, rote. Doch waren das bei Weitem nicht alle damals gebräuchlichen; deren Zahl bringt der Dichter der Minneregeln des Eberhard Cersne (1404) auf 26 bis 28. Viele sarazenische Instrumente kamen mit den Kreuzfahrern nach Europa, mindestens Trommeln und Pauken; ja die fran-

zösischen Chronisten reden von trompettes, tubes, tromps, clarons, claronceaux, cors, cornets und buisines (buccinae, Posaunen). Es würde zu weit führen, die einzelnen Instrumente zu beschreiben. Ambros thut dies II, 244 nach einem Deckengemälde zu St. Georg in Bocherville bei Rouen. Aus diesen Vorbemerkungen folgt, daß die musikalische Bildung in jener Zeit ebenso sehr ein wesentlicher Theil der guten, höfischen Erziehung war, als dieselbe in ihrer Wirksamkeit von der Person des Ausführenden abhängig war, der das Object seiner Poesie aus seinem Innern heraus schuf. Das Zusammenwirken der zahlreichen genannten Instrumente konnte bei dem gänzlichen Mangel aller Harmonie nur auf Schallverstärkung hinauslaufen. Bei weitem wichtiger ist der gesellschaftliche Einfluß der Musik in jener Zeit des Ritterthums und Frauencultus, über den Jacob Falke*) sagt: „Fast ein größeres Erforderniß für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. In einer Zeit, wo das gesellige Leben einen so raschen und geistigen Aufschwung nahm, mußte die Ausbildung und

*) Die ritterliche Gesellschaft.

Uebung der geselligen Talente, die übrigens geschätzt wurden, von besonderem Werthe sein. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Ohne allgemein verbreitete Kenntniß der Musik, wie wäre diese Unzahl der lyrischen Dichter möglich gewesen, deren uns bekannte Namen allein zu Hunderten zählen, und die eben sowohl zu singen, wie zu sagen wußten? Wie den Vögeln im Walde scheinen der Ritterwelt Gesang und Dichtkunst so angeboren und natürlich zu sein, daß sie mehr als Sache des Standes und der Standesbildung erscheinen, denn des Talentes". Gandin von Irenland und Tristan erscheinen an König Marke's Hofe als herrliche Sänger und Harfner Tristan „harpfete an der Stunde so rechte süßen einen Leich, der der Isolde in ihr Herze sleich". „Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche, die geschlagen oder gegriffen wurden, wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. So wird die Fidel oder Geige häufig als Instrument der Damen erwähnt. Die „Buhle" König Wenzels II. v. Böhmen, die schöne Agnes, konnte „fideln und singen".

Die gesangliche Ausbildung, wie überhaupt die musikalische, war für die Damen ein Gegenstand der Eitelkeit geworden und sie ließen sich ebenso nöthigen und bitten, wie heutzutage, was aber keineswegs von den höfischen Anstandsregeln gebilligt wurde: sie sollten nicht zu viel singen, weil das den Gesang entwerthe, sie sollten aber auch nicht hoffärtig damit thun, denn es mache sie unbeliebt. Neue Musikalien, Lieder wie Melodien, brachten ihnen die fahrenden Tänzer zu, sowohl eigne Compositionen, wie fremde." Dieser Einfluß der Musik auf die gesellschaftlichen Zustände verbreitet sich dann von Südfrankreich nach Italien. Wenigstens wird uns im Decamerone erzählt von Liedern, welche einer der Herren oder eine Dame aus der heiteren, geistvollen Gesellschaft singt; zum Theil sind es Tanzlieder, wie denn gleich der erste Tag damit beginnt, daß Emilia eine reizende „Canzone" oder „Ballatetta" singt „io son si vaga della mia bellezza", wozu die Andern fröhlich tanzen und im Chor in den Refrain antwortend einstimmen, hier durch den stets wiederkehrenden Rundreim „vaghezza" bezeichnet. Auf der Laute wurde dazu begleitet. —

Durchaus verschieden von den Gesängen der Troubadours waren die der Minnesinger und Meister=

sänger, insofern sie sich mehr in recitativer Form hielten, während dort das Lied die Urform bildet. Der Troubadour war Liedersänger, der Minnesinger Rhapsode. Von einer Verbindung des Tanzes mit dieser Art Musik kann also gar nicht die Rede sein. Höchstens erinnern einige Weisen an die aus Volksliedern entstandenen deutschen Volkschoräle. So ein Loblied auf den Kaiser Rudolph (1287) — (Nr. 4). „Der Blüthezeit des Minnegesanges war, wie jeder andern Blüthezeit, ein Ziel gesetzt, das sie bald genug erreichte. Von den Rittern und ritterlichen Sängern ging die Kunst auf die Bürger und ehrsamen Handwerker über: der ritterliche Minnesang wurde zum zunftmäßigen kleinbürgerlichen Meistergesange; aus der blühenden Rose entwickelte sich die magere, dürre Frucht der Hagebutte. Das Einbannen der Kunst, welche der von Burg zu Burg, von Abenteuer zu Abenteuer ziehende ritterliche Sänger frei und hoch getrieben hatte, in die Mauern der Städte, in die Bande der Zunft, in die Kreise des Bürgerthums und Pfahlbürgerthums drückt das wechselseitige Verhältniß des Ritterthums und der Städte in seiner Weise sehr bezeichnend aus. Die bürgerlichen Meistersinger selbst erblickten in den ritterlichen Meistern des Gesanges

ihre Vorfahren, sich selbst als deren legitime Nachkommen." (Ambros, II, 257. 58.)*) Ihre Melodien machen meistens den Eindruck der schwerfälligsten Pedanterie, einer schwung- und geistlosen Recitation, aller Poesie und aller Schönheit bar. Sie können also auf die Entwicklung der Kunst gar keinen Einfluß gehabt haben. Aber während der Meistergesang eine unter dem härtesten Zwange stehende Kunstpoesie war und wesentlich mit zu dem ehrenwerthen Zopfe gehörte, der den Städten des heiligen römischen Reiches hinten hing, wollten die Bauern ihre eigene, naturwüchsige Kirmesmusik haben. Und die verschafften ihnen die fahrenden Musikanten, Pfeifer: eine Sorte von Kunstvagabunden, die zwar schon im Sachsenspiegel für ehr- und rechtlos erklärt werden, dennoch aber dafür sorgten, daß die Instrumentalmusik nicht unterging. So haben diese wackeren Leute unter der Dorflinde, auf der Bürgerhochzeit und im Rathhaussaale die Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken, Sackpfeifen ertönen lassen. Freilich holt im Basler „Todten-

*) Ebendaher sind die vorher erwähnten Notenbeispiele aus der Zeit der Troubadours entlehnt.

tanze" der Tod auch den „Kilbenpfeifer", den er höhnisch fragt, was er für ein „Tänzel" setzen sollte.

Diesen „Landstreichern und Landstörzen" gegenüber thaten sich in den Städten die ehrlichen Leute, die durch Musik ihr Brod verdienen wollten, zu Innungen zusammen, mit einem „Pfeiferkönige" an der Spitze und unter dem Schutze des „Spielgrafen", ein Amt, welches erst 1782 von Joseph II. aufgehoben wurde. Für diese Leute gilt die „Pfeiferordnung" Bruno's von Rappoldsheim. Ein Paragraph daraus läßt uns die ganze charakteristische Gesellschaft erkennen. In der um 1400 ausgestellten Urkunde heißt es, „daß kein Spielmann, der sei ein pfiffer, trummelschläger, geiger, zinckhenbläser oder was der oder was die sonsten für spiel und khurzweil treiben khennen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen, auch sonst zu offenen Dentzen, gesellschaften, gemeinschafften, schießen oder andern khurzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye denn zuvor in die bruderschafft uff- und angenommen". Das letzte Zunftmitglied, der Violinist und Orchesterdirector Franz Lorenz Chappuy, lebte noch 1838 in Straßburg. Aehnliche Zunfteinrichtungen finden sich in Frankreich und England; dort gab es einen roi de Violons, hier „king

of music". Doch scheint dieses Zunftwesen wirklich einen Aufschwung in der Musik hervorgerufen zu haben. Wenigstens berichtet der Limburger Chronist 1360, daß sich mit dem Pfeifenspiel viel verändert habe, und daß Einer, der vor 5 oder 6 Jahren ein guter Pfeifer im Lande war, jetzt nichts mehr tauge. Dabei blieb aber doch die Mißachtung der Personen herrschend. Noch 1545 sagt Virgil Haug in der Vorrede zu seinen Erotemata, daß Instrumentalist, Parasit und Schalksnarr so ziemlich ein und dasselbe sei (instrumentarios .... parasitos et ludiones, et etiam nebulones sese exhibere). Trotzdem aber sind diese verachteten Leute die Träger der volksthümlichen Musik gewesen. Ihnen haben wir es zu verdanken, daß Lied und Tanz im Volke fortlebten, so zwar, daß die kunstlose Dichtung einer gangbaren Kunstpfeifermelodie zu Grunde gelegt, oder eine neue, beliebte Melodie von den Kunstpfeifern von Ort zu Ort getragen wurde. Der Limburger Chronist berichtet zum Jahre 1531 von einem solchen Liede, das war „gemein zu pfeifen und zu trommeln und zu allen Freuden," oder von der rührenden Klage eines aussätzigen Barfüßermönches: „Mai, Mai, Mai, du wunnigliche Zeit, Menniglicher Freude zeit Ohne mir, wer meinte das? —

Man weist mich Armen vor die Thür, Untreu ich spür Zu allen Zeiten," eines Mannes, dessen Lieder die Leute alle gern sangen, alle Meister pfiffen und andre Spielleute dazu den Gesang führten. So mögen viele Weisen gleich den Feldblumen aufgeblüht sein — Niemand weiß zu sagen, wer sie gepflanzet; und doch ist in der Geschichte der Musik das Volkslied von der höchsten Wichtigkeit. Es ist neben dem gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht. Sie verschmilzt zuletzt mit der kirchlichen Melodie; denn diese bildet die Volksweise zu ihren Zwecken um, wie im Reformationszeitalter (Nr. 5, 6, 7). Der Organist brachte den gelehrten Contrapunkt hinein, der Lautenist stutzte sich dieselbe für sein Instrument zu. In einer Zeit freilich, wo mit der restauratio literarum die allgemeine Entwicklung der Tonkunst als kirchlicher, gestützt auf Harmonie und Contrapunkt, begann, eine Entwicklung, die ihren Ausgang in der heutigen Zeit erst sucht, konnte und mußte die natürliche Grundlage der Musik, Rhythmus und Melodie, dieser Entwicklung nur fremd gegenübertreten, insofern jene, die harmonische und contrapunktische Form, Alles absorbirte und Rhythmus und Melodie eben so ausschloß, wie die der menschlichen Gesellschaft nicht

ebenbürtig erachteten Sänger und Tänzer, die nichts von Contrapunkt und Harmonie, wohl aber, wenn auch unbewußt, Vieles von Melodie und Rhythmus in sich trugen. So konnte es aber nicht bleiben. Ein Princip von beiden mußte siegen. Luther, der stets auf Volksthümlichkeit dem Katholicismus gegenüber hinzielte, wußte wohl, warum er den Choral zunächst auf dem dem Volke eigensten Besitzthum des Volksliedes aufbaute. Aber die kühne That hatte doch für das Volk nicht den unmittelbaren Erfolg, der Choral wurde kein recht volksthümlicher, insofern die damals übliche Form des contrapunktischen vier= oder fünfstimmigen Satzes, der die Melodie obenein im Tenor führte, dem Volke unverständlich blieb, so lange bis sich die Melodie zur Oberstimme durchgearbeitet hatte, Allen verständlich, für Alle faßbar. Aber damit war auch das neue, kirchliche, kunstgemäße Princip, die strenge, contrapunktische Harmonie zum Siege über Rhythmus und Melodie gelangt. Es erhebt sich ein langer, auf allen Punkten zugleich entbrennender Kampf, nicht blos in der Kirchenmusik, sondern auch auf dem Gebiete der weltlichen, der Oper. „Jener Folge der Reformation" (daß sie nämlich die Melodien mitten aus dem Volke herausgriff), sagt Uhlig a. a. O.

„haben wir das Dasein einer besondern Kirchenmusik in Deutschland zu verdanken, welche Keime genug zu einer höheren Entwicklung in sich birgt: während das Unterlassen eines rechtzeitigen reformirenden Einschreitens in Italien dieses Land mit einer Kirchenmusik beschenkt hat, die ohne selbstständige Lebenskraft sich allein von den Brosamen nährt, die von dem Tische der Oper fallen.“ „Der Mangel an Erfahrung,“ der Umstand, daß die damalige Zeit nicht eine Entwicklung der Tonkunst zu überblicken vermochte, wie heute, „verhinderte es thatsächlich, daß die populäre Gesangsmusik, die zunächst in der Oper ihre Entwicklung begann, sogleich die einzig richtige Unterlage im Liede aufgriff, das in verschiedenen Gestaltungen im Volke lebte; derselbe Mangel an Erfahrung verhinderte es ebenfalls, daß die populäre Instrumentalmusik ihre Gebäude sofort auf der Grundlage des Tanzes aufführte, der ebenfalls im Volke lebte. In beiden Gattungen herrschte Anfangs ebenfalls Harmonie und Contrapunkt, und nur nach und nach machten diese Elemente in der Gesangsmusik der Melodie Platz, welche, durch das Lied repräsentirt, nun alle die Gesangsformen durchdrang, die sich aus diesem entwickelten. Die Instrumentalmusik war bis zu dem entscheidenden Siege

der Melodie über Harmonie und Contrapunkt eine Verbündete der Gesangsmusik und theilweise Mitgenießerin aller der Errungenschaften, welche der weltlichen Musik den Sieg über die Kirchenmusik im Allgemeinen verschaffte. Nebenbei allerdings cultivirte die Instrumentalmusik den Tanz, doch fast immer nur als reinen Tanz, ohne ihn zur Unterlage ihrer größeren Formen zu erwählen, welche vielmehr ihre Anknüpfungspunkte in den ausgebildeteren Gesangsformen suchten." Es bleibt uns also von diesem Punkte aus die doppelte Aufgabe übrig: einmal die Darstellung des Kampfes der Gesangsmusik, insofern sie eine „kirchliche" ist, mit der natürlichen Grundlage der Tanzmelodie, dann die Darstellung der Thatsache, der zufolge sich die Instrumentalmusik allmählich ihrer natürlichen Grundlage, dem Tanze, nähert, wie sie zuerst Tonstücke schafft, lediglich aus Tänzen zusammengesetzt, in der primitiven Form der Suite, dann aber, je mehr die Eigenthümlichkeiten des Tanzes, Rhythmus und Melodie, prävaliren, desto mehr wächst und einen einheitlichen Charakter offenbart. Auf dieser Seite ist das Ergebniß ein ebenso erfreuliches, der reinen Instrumentalmusik entsprechendes, als es auf jener, auf der kirchlichen, Seite unsern Widerwillen hervorruft. Denn

wohl die Form des Liedes, aber nicht der italienischen Opernarie, ist in der kirchlichen Musik eine berechtigte, insofern die Hauptwesenheit desselben, die Melodie, die erste Stelle einzunehmen berechtigt ist, nicht aber die Form des Tanzes und des Tanzrhythmus. Rhythmus gehört wohl in die kirchliche Musik, aber nicht reiner Tanzrhythmus in unvermittelter Form herübergenommen. Schon die plumpe, ungeschlachte Art der Anwendung von Tanzrhythmen ist lediglich aus dem Charakter der Zeit und den Personen der Kämpfer zu erklären. Einem Seb. Bach verübeln wir seine Arien nicht, wohl aber einem Mattheson seine Klopffechtereien für Abschaffung des Chorals und Einsetzung französischer Tanzrhythmen.

II.

Daß die alte, auf die kirchlichen Tonarten sich stützende Form des Kirchengesanges unter dem Einfluß der italienischen Richtung, wie dieselbe von H. Schütz und Anderen in Deutschland zur Herrschaft kam, sich mehr und mehr verweltlichte, ist bekannt. Moderne Formen und die modernen Tonarten traten auf. Nun ist aber die Erscheinung neu, daß in der „musikalischen Mayenlust“

(1678) des jüngeren Ahle (1650—1706) die Arien durch einen fugirten Satz nach dem Rhythmus der Courante, Sarabande, Gigue geschlossen wurden. (Winterfeld, Der ev. Kirchengesang, II, 335.) Wer weiß, ob nicht von diesem Manne her der Einfluß datirt, unter dem Seb. Bach seine fugirten Tänze ähnlich ausgestaltete. Bei Ahle erklärt sich diese eigenthümliche Anwendung des Rhythmus außerdem wohl aus dem Zeiteinflusse, der vorwiegend „mystisch" war und darum auch so gerne Texte wie das Hoheled verarbeitete. So wird man in dem beigefügten (Nr. 8) „salomonischen Lenzen- und Liebesliede" ein geistliches Stück erkennen, dessen Form, vom Texte abgetrennt, sicher als Tanzmelodie gelten könnte, so voller Reiz und edler Sinnlichkeit, so voller natürlicher Lebendigkeit ist dasselbe. „Nimmt man", sagt C. v. Winterfeld, „dazu die lebendige Wechselwirkung, in welche Gesang und Begleitung gesetzt sind, dann den tanzhaften Rhythmus des Ganzen, der auch bei langsamerer Bewegung sich nicht verleugnet, so begreift man den Beifall den ein, die mystisch-sinnliche Richtung jener Zeit so mannigfaltig ausprägender Gesang und Tonsatz bei den Zeitgenossen des Meisters finden mußte" (Nr. 9). (II, 336. 37.) Es knüpft sich so mancher Faden an des jüngeren

Ahle Bestrebungen, der erst in späterer Zeit wieder erkennbar wird; (so bei den Pietisten,) Ahle lebt in ihr mittelbar durch seinen Einfluß fort. Im Allgemeinen gilt aber das Gesetz, daß seit dieser Zeit die tanzrhythmenartige Form nach einer allgemeinen Verbreitung strebt. So klagt der „rüstige" Rist, von dessen Lippen „es so schön rinnt", daß er über 600 Kirchenlieder fabrizirte, seine Lieder seien von Einigen in „gleichsam üppig springenden, so zu sagen weltlichen Weisen, oder nach eitler Tänzer Art" gesetzt (W. II, 371) Und diese Richtung fand in dem Kreise der zwölf Ristischen Sänger immer mehr Vertreter. Flor war es ein Leichtes, eine sündige Seele sich dem Richter nahen zu lassen in der Weise, daß man eine Sarabande oder Courante antreten zu hören glaubt (Nr. 11)*), ein Verfahren, das damals schon ernstlich gerügt wurde, aber für Rist insofern eine gerechte Strafe war, als es ihm in seiner Eitelkeit, sich componirt zu sehen und zu hören, ganz gleichgültig war, ob die Individuen zur Darstellung geistlicher Musik oder ernster Choralmelodien geeignet und fähig waren, oder nicht. — Jacobi z. B. war früher Dragoner im Dienste der

*) W. II. 423.

Republik Venedig gewesen und avancirte doch zu Rist's „in Gott geliebtem Sohne". Freilich meinte Flor, vielleicht von seinem kirchlichen Gewissen gemahnt, dieser Rhythmus würde verschwinden, wenn man die von ihm „präsupponirte, feine, langsame Mensur" anwenden wollte. Aber „schnell und langsam" sind keine Zauberworte, durch welche Verwandlungen bewirkt werden können, gleich denen in orientalischen Mährchen. Ebenso wenig kann das Weltliche dadurch geistlich werden, wenn es der Mannigfaltigkeit seines Rhythmus entkleidet wird; so verfuhr man mindestens nicht, wenn man in älterer Zeit die Volksweise für das Kirchenlied entlehnte. Immerhin mag es möglich sein, melodische Wendungen jeder Art in den herkömmlichen Rhythmus einer Tanzweise zu zwängen, oder eine solche desselben zu entkleiden; man wird dadurch freilich Dinge erhalten, die einander nicht mehr ähnlich sehen, aber nichts Lebendiges geschaffen, sondern eine todte Scheidekünstelei geübt haben, während jenes Entlehnen und Umbilden der älteren Zeit aus einem frischen Lebenstriebe erwuchs. Wie wenig selbst da, wo eine kirchliche Weise nur ein einziges, unbedingt vorwaltendes, rhythmisches Verhältniß zeigt, die größere Langsamkeit der Bewegung im Stande ist, ihren Schritten größere Würde zu geben,

ist deutlich an Flors 53. musikalischer Herzensandacht zu erkennen (W. II, 424. 25.) Den ausgeprägtesten Typus derartiger kirchlicher Schreibweise finden wir in den Melodien zu Freylinghausen's Gesangbuche. (1710). (Nr. 12—15). In derselben Zeit aber offenbart sich schon die Reaction gegen diese sonderbaren Früchte pietistischer, geistlicher Muse in dem Gutachten der Wittenberger theologischen Facultät vom Jahre 1714. Dort ist das Urtheil ausgesprochen, „daß besagtes Gesangbuch weder ohne besorgendes Aergerniß öffentlich eingeführt, noch denen Leuten recommandiret und in die Hände gegeben werden könne" und neben vielen Bedenken gegen die Texte besonders über die Melodien perorirt, wie folgt: „Endlich finden wir in erwähntem Gesangbuche sehr viel hüpfende, springende, dactylische Lieder, welche mehrentheils mit ungeistlichen und fast üppigen Melodien versehen sind, und insonderheit sich zu der Gravität der hohen Geheimnisse, die sie in sich halten, nicht im geringsten reimen ....*) Wenn nun (zu solchen Texten) eine üppige Melodie dazu kommt, so kann man nicht wohl sehen, wo die Andacht und die Uebung der Gott-

*) Siehe in den Notenbeilagen das Beispiel von Joh. Angelus

seligkeit bleibet oder herkommen soll. Dergleichen springende Lieder finden sich nun auf eine ganz neue Art gemacht hin und wieder, insonderheit unter denen Tituln von der Begierde zu Christo und dergleichen, da gewiß durch solche Titul die Sache nicht gut gemacht werden kann, sondern läuft wider die Prudenz, dergleichen Lieder in öffentliche Gesangbücher zu setzen“ u. s. w. (W. III. 19. 20).

In dem mir vorliegenden Choralbuch zu Freylinghausens Gesangbuche von Grosse (ohne Jahreszahl) finden sich unter 529 Melodien über 150 im dactylischen Rhythmus, oft sogar absichtlich dahin verändert, wo es nicht nöthig war. Jedenfalls berührt es uns als eine seltsame, räthselhafte Erscheinung, daß „ein Kreis sittenstrenger, frommer, das Weltliche selbst herbe abweisender Gemüther, wie die sogenannten Pietisten waren, aus deren Mitte Freylinghausens Gesangbuch hervorging, die tanzhaften Melodien geistlicher Lieder nicht allein habe dulden, sondern selbst mit besonderer Vorliebe hegen können“. Bei der Stellung, welche sie zu dem Tanze einnehmen, der zu den sogenannten Adiaphora (Mitteldingen) gerechnet wurde, deren man sich am strengsten enthielt, hätte man annehmen sollen, jede, auch die äußere Erinnerung an denselben hätte ver-

mieden werden müssen. Aber eben derselbe Arzt Fr. Richter, der in einem „Erinnerungsschreiben" eine Familie ermahnt: „Sie müssen sich dazu resolviren, daß Sie mit der Galanterie und aller Herrlichkeit nichts wollen zu thun haben; Sie müssen die Gelegenheit zu solcher Eitelkeit, eitle Gesellschaft, Tänze, Caroussel und dergl., ernstlich vermeiden", liefert zwei Lieder, deren Melodien in dem Wittenberger Gutachten als hüpfend, springend, üppig getadelt werden. Dennoch, meint Winterfeld, ist dieser scheinbare Widerspruch nicht unlösbar. Was man vermeiden zu müssen glaubt, als zur Ueppigkeit, Wollust anreizend, das hielt man, sofern es Ausdruck der Wonne, des Jubels der unsterblichen Seele in rein geistiger Freude sei, sofern es aus dem Ewigen quelle, nicht allein für erlaubt, sondern für löblich und heilsam. Der Leib, meinte man, könne tanzen zum Verderben der Seele; tanze diese, so könne es nur sein in der seligen Freude im Herzen, und die Töne der tanzhaften Singweise, die dem Unreinen vielleicht ein Stachel freventlicher Begier sein könnten, seien dem Reinen auf immer geheiligt durch die frommen Worte der Dichtung, die mit ihnen erklängen. Es mag dahingestellt bleiben, ob hierin eine Heiligung des Welt-

lichen, oder ein Trachten, sich auf erlaubte Weise mit der immer ihre Rechte geltend machenden Weltlust abzufinden, liegt — immerhin sind die tanzhaften geistlichen Weisen des achtzehnten Jahrhunderts neben den aus Volksmelodien entstandenen frischen, urwüchsigen des Reformationszeitalters blasse Producte, die eine andere, als kirchliche Bestimmung zu haben schienen, wenn nicht der Text das Gegentheil lehrte. — Unendlich weitgreifender ist der Einfluß der Tanzrhythmen auf das geistliche Singspiel, wie es damals in Hamburg unter Mattheson, Keiser, Telemann, Händel blühte. In Keisers Singspielen sind die Arien in Tanzform ebenso beliebt, als häufig (16). Tänze gehörten zum hauptsächlichsten Schmucke damaliger Singspiele, aber selten erscheinen sie ohne Gesang. Eine Singstimme pflegt unter bloßer Begleitung des Basses einen Satz in den damals beliebten Formen der Sarabande, Courante, Menuett vorzutragen, dann treten die Instrumente ein, die gesungene Melodie vollstimmig wiederholend — analog dem Tanzliede der provençalischen Troubadours. Diese Gesänge verbreiteten sich windschnell, so daß man, nach Mattheson, bald nichts Anderes hören wollte, als was dieser galante Componist gemacht hatte. Das war

der kleinste Anlaß zur Herrschaft des Tanzrhythmus. Der tiefere lag in dem Charakter der Zeit. „Es war“, sagt Winterfeld, „eine erträumte, phantastische Welt, worin sich Keiser bewegte, allein die scenische Darstellung gab ihr doch für ihre Dauer Wirklichkeit und Wesenhaftigkeit, und waren die bunten, glänzenden Bilder, die sie vorgeführt hatte, auch bald wieder verblichen, so klangen die Töne noch lange nach, jene Töne, die ein selbständiges Bild gewährten, die Täuschung vermittelten und alle Einwendungen des Verstandes gegen das bezaubernde Schauspiel siegreich überwanden. Das gründete sich auf das Bedürfniß, ein ernüchtertes Leben durch phantastische Abspiegelung vergangener Zeiten, durch freies Spiel der Einbildungskraft, mit mannigfachen Bildern zu erfrischen und zu heben, und hat man damals bei dem Darniederliegen aller Künste, auch wohl kaum geahnt, ein wie wunderbar barockes Wesen man durch sie hervorbringe, so fehlte es doch keineswegs an dem Bewußtsein, daß die Leistungen der sich frisch entwickelnden Tonkunst das eigentlich Belebende hinzubrächten, so wenig sie auch von der Färbung, welche andere Künste bei der innigen Mitwirkung aller für das Schauspiel ihnen mittheilten, frei bleiben konnten. Die Macht der Opern-

musik jener Tage war eine thatsächlich bestehende, ein nothwendiges Ergebniß der damaligen Zustände, und ihre Einwirkung konnte deshalb auch das ihr fremde und fern liegende Gebiet des geistlichen Gesanges, der durch die sogenannte pietistische Erweckung eine bedeutende Umgestaltung erfuhr, sich nicht entziehen.“ (III, 48. 49.) So war es auch die unbewußte, allein darum nicht minder mächtige Einwirkung jenes fremden Gebietes der Oper, die den geistlichen Kirchenweisen der pietistischen Zeit ihre eigenthümliche Gestalt gab und in Hamburg Bronners Choralbuch (1715) mittelbar beeinflußte. Der Herausgeber versichert zwar, die Melodien unverfälscht gegeben zu haben. Aber die ursprüngliche Folge der Töne unangetastet zu lassen, daneben indeß die Melodien: „Christ, unser Herr, zum Jordan kam; Ein' feste Burg ist unser Gott; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ durch Anwendung des dreitheiligen Tactes und willkührliche Betonung kurzer Noten dem hüpfenden Schritte beliebter Tanzlieder der damaligen Singspiele nahe zu bringen, heißt das etwa nicht, die Melodien verfälschen? Was Bronner als unbedeutende Autorität schüchtern gewagt hatte, setzte der auf musikalischem Gebiete damals unumschränkte Herrscher Mattheson rücksichtslos durch und

vertheidigte es mit allen berüchtigten Mitteln seiner sophistischen Suade. In seinem „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739) belehrte er uns, daß der Choral ein aller Mannigfaltigkeit entkleideter, seiner Natur nach sie ablehnender, auf bloßer Entäußerung beruhender Gesang sei. Man könne, vermittelst der bloßen Klangfüße und deren Veränderung, ohne den Gesang der Melodien an sich selbst, noch den Ton oder Klang im Geringsten zu vertauschen, aus Kirchenliedern allerhand Tänze, und wiederum aus diesen lauter Choralgesänge machen, wenns nöthig und nützlich wäre. „Das Experiment ist neu und wir machen es in keiner anderen Absichtt als die ungemeine Kraft der Rhythmopöie darzulegen, um dadurch zu weiterem Nachdenken Anlaß zu geben.“ Er beweist das sofort an der Melodie: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein,“ die zu einer Menuett, „Wie schön leuchtet der Morgenstern,“ die zu einer Gavotte, „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,“ die zu einer Sarabande und Bourrée, „Werde munter, mein Gemüthe,“ die ebenso wie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,“ zu einer Polonaise umgestaltet werden, während aus einer Menuett und einer Anglaise ein Choral entsteht*). Matthesons Logik

---

*) S. Notenbeilagen Nr. 17. a. b. Der vollk. Kapellmeister, S. 161 ff.

ist ganz richtig, insofern nach seiner Theorie der Choral kaum mehr als roher Stoff ist und nur in dem Ablehnen und Entäußern sein Bestehen hat. Freilich „die Richtung auf eine gewisse Tonart", die dem Chorale zugestanden wird, kann von einem Tanze aus auf den Gesang nicht übergehen, der nach dem Ausrupfen aller fremden Federn übrig bleibt und nun ein Choral sein soll. Natürlich: ebenso wenig als ein gerupfter Vogel als zweibeiniges, federloses Geschöpf trotz der Theorie des griechischen Philosophen ein Mensch ist. So ist es nicht zu verwundern, daß Mattheson, der dem Chorale in seinem 1728 erschienenen „Musikalischen Patrioten" ein „kaltes, faules, schläfriges Wesen" vindicirt, durch solche Versuche denselben musikalisch zu machen sich bemüht. Denn „Oden", sagt er, „sind bei mir gar nicht musikalisch, Kirchenlieder, insoweit sie von der Gemeinde gesungen werden, noch viel weniger. Meine Ursachen sind, daß sich jene, wenn man sie in der Composition liedmäßig behandeln will, wegen der verschiedenen Strophen nimmermehr zur Musik und guten Melodie schicken, außer im melismatischen Style, da alles über einen Kamm geschoren wird. Die Choräle aber können so

wenig musikalisch heißen, als wenig man Leute, so in der Kirche mitsingen, Musikos nennen mag. Die Choralmusik, eigentlich so genannt, kömmt hierbei nicht zu kurz; denn es ist gar ein Andres, wenn ein geschickter Organist einen Gesang, auch nur choraliter spielt, item: wenn ein Director den Choral, obgleich nur schlechtweg, ohne Figur, harmonisch aufführt. Dieses ist etwas ganz Unterschiedenes von dem sogenannten Singen der Gemeinde. Strophen schicken sich gar nicht zur Figuralmusik. Sie sind eine Maladie der Melodie, eine rechte Pest der Compositionskunst und ein hartes Halseisen musikalischer Poeten. Einem Marktschreier und Liedermann stehen sie besser an". Merkwürdig bleibt hierbei doch, daß derselbe Mann, der die Ansicht aufstellte, ein Componist könne in einem einzigen Tage mehr solcher Choralmelodien hervorbringen, als der beste Poet in einem ganzen Jahre Lieder dichten mag, nicht eine einzige Choralmelodie im Besitze der Gemeinde hinterlassen hat. Der Mund war eben zu groß und der Kopf zu klein. — Origineller ist der unter allen Musikern wohl mit der reichsten Productivität ausgestattete Telemann. Hatte er vorher durchgesetzt, daß eine neue Passion von Brockes der orthodoxen

Geistlichkeit zum Trotz außerhalb des gewöhnlichen Gottesdienstes in der Kirche ausgeführt wurde, (wobei freilich die Kirchthüren mit Wachen besetzt waren), eine Passion, deren Charakter aus wenigen von Petrus zu singenden Worten zur Genüge sich bestimmen läßt: „Foltern, Pech, vermischte Flammen, Schwefel, Schwert, Strang, siedend Erz, ändern nicht mein treues Herz! Bratet mich auf heißen Pfählen, Sinnt auf neue Art zu quälen, Preßt das Mark in mir zusammen. Ich verlache solchen Schmerz" — so führte er den erstaunten Hamburgern „die durch den Traum des Erzvaters Jacob vorgebildete Menschwerdung Christi" in Form einer Chaconne vor. Das vermochte nur der leichtblütige Telemann, der dem Willen seiner ihn für das Studium der Theologie bestimmenden Mutter zum Trotz durch die Bekanntschaft mit Händel in Leipzig wieder „Notengift einsog", einen Aufenthalt in Pleß und Krakau dazu benutzte, die „polnische und hanakische Musik in ihrer ganzen barbarischen Schönheit" kennen zu lernen und sich ihrer besonderen Rhythmen zu bemeistern, um dieselben später als Grundlage und Würze kunstgemäßer Ausführungen zu verwenden. Diese lebhaften, eigenthümlich bewegten Tänze und Gesänge, frisch und unmittelbar dem Leben ent-

quollen, übten auf ihn darum so große Anziehungskraft aus, weil, wie er selbst sagt, schon früher in seinem Kopfe „muntre Töngens spukten". Die herbe und geringschätzende Aburtheilung des Chorals durch den Wortführer der musikalischen Literatur, Mattheson, hat den Verfall kirchlicher Tonkunst ohne Zweifel mehr herbeigeführt, als die Bemühungen jener „Gleißner", wie Mattheson sagt, deren Ziel nicht die Verbannung der sogenannten theatralischen Musik, sondern der Musik überhaupt war. Die einzige — und sicher in diesem Repräsentanten genügende und alle Gegner siegreich zu Boden schlagende Gegenbewegung ging damals von Seb. Bach aus. Wenn sich dieser auch bei der 5. Ausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuches betheiligte, mehrere Melodien zu demselben lieferte, die arienhaften Zuschnitt an sich tragen, so sind dieselben doch weit entfernt von dem Tändelnden, Tanzhaften, was bei den meisten der Hallischen Melodien auffällt. (18. a) Wo der ungerade Tact auftritt, ist er theils durch das trochäische oder dactylische Versmaß geboten. Die lebendige, ihn umgebende Arienform fand auch in ihm einen entschiedenen Vertreter. Davon legen vollständiges Zeugniß seine Cantaten ab, von denen manche weniger einen geistlichen

Ton anschlagen, als sie einen der Hamburger oder Dresdener Oper unter Hasse entlehnten Charakter an sich tragen. (Letztere pflegte Bach mit Friedemann gern zu besuchen, um „ihre schönen Liederchen“ zu hören.) In der Cantate zum zweiten Pfingstfeiertage: „Also hat Gott die Welt geliebt“ erscheint diese Melodie vierstimmig in D-moll in der damals beliebten Form eines Siciliano ($^{12}/_{8}$-Tact), ja Winterfeld weist nach, daß Bach dasselbe Motiv schon früher zu einer weltlichen Musik „Diana und Pan“ geschaffen und jetzt wieder benutzt habe. (18. d. e.)

In dieser Beziehung, der zufolge Bach selbst der Richtung seiner Zeit auf die Schaubühne unterliegen mußte, weil es nicht in seiner Macht lag, die stehend gewordene Form der Kirchenmusik seiner Tage völlig zu durchbrechen, kann selbst Winterfeld Bach nicht als Ideal evangelischer Kirchencomponisten hinstellen. Von seinem Ringen und Streben, diese Formen zu durchbrechen, zeugen zwar seine Werke, aber die einmal geschehene Einführung solcher Formen, durch die dem Einzelnen Gelegenheit zum Glänzen gegeben wurde, gab ihm Veranlassung zum Gefälligsein und Nachgeben, nur um bei beschränkten Kräften sich für die Ausführung seiner höheren Schöpfungen Theilnahme zu gewinnen.

Leider verhielt es sich so in seinen Tagen, wie bekannt. Nur auf diese Weise lassen sich auch die in Bachs Arien vorhandenen tanzhaften Rhythmen erklären. Händel steht mit seinen Oratorien ganz auf volksthümlicher Grundlage, schafft in ihnen recht eigentlich „Volksdramen" und läßt Helden darin auftreten, die dem Volke bekannt und ans Herz gewachsen sind. Es wäre ein Leichtes, aus dieser Musik eine Reihe von Themen aufzufinden, die einfachen Volksliedern gleichen (Siegeschor a. Judas Maccabäus, Pastorale aus dem Messias, „Gott Dagon hat den Feind besiegt" a. Samson) und darum einige Verwandtschaft mit den Rhythmen der volksthümlichen Tanzlieder an sich tragen, ohne darum den kirchlichen Charakter aufzugeben. Im Gegensatze dazu waren Keiser und Mattheson außer Stande, anders als opernmäßig tanzhaft zu schreiben und die ernstesten Kirchenmelodien derartig zuzustutzen. So z. B. hatte schon Keiser, der sich vortrefflich auf das „Putzen und Stutzen" verstand, der schönen, einfachen Weise des Liedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" den $^6/_8$-Tact aufgedrängt und den Ernst des Liedes durch einen wiegenden, tanzhaften Schritt persiflirt, worin ihn Mattheson in seiner Passionsmusik noch überbietet, in-

dem er ein Geklingel von Glöckchen anbrachte (W. III. 182). Ingleichen war es diesem Manne ein Leichtes, die Arie: „die ihr Gottes Gnad' versäumt“ zwar in der „bizarren, unlustigen, melancholischen“ Tonart H-moll, aber zugleich in dem wiegenden, hüpfenden $^{12}/_{8}$-Tact eines Siciliano zu schreiben. Seine Tonwerke sind vergessen, weil ihr dürftiges, innerlich unwahres, nur durch die Mode gehaltenes Scheinleben längere Dauer nicht beanspruchen konnte. Dasselbe gilt von Telemann, der gegen Graun einen grellen Contrast bildet. Zugegeben, daß selbst in Graun's „Tod Jesu“ sich stark volksthümliche Rhythmen finden, (ich erinnere nur an die Stelle: „Es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda“ und an den Chor: „Freut euch alle, ihr Frommen“), so sind doch wenigstens die Choräle erhebend, während Telemann z. B. zu dem Liede: „Wen hab' ich sonst, als dich allein“ eine Melodie setzt, die, anstatt kindliche, gläubige, feste Zuversicht auszusprechen, im $^{3}/_{2}$-Tact ohne Tiefe und Innigkeit bedeutungslos hintanzt. — Seit jener Zeit ist die Kirchenmusik theils nach Bach'schem, theils Händel'schem Muster, theils unter starker Anlehnung an die Oper ihre Bahnen gewandelt und ein weiterer Einfluß tanzhafter Rhythmen auf diese

Art Musik möchte, wenn er auch stattgefunden hat, doch nicht von so durchgreifender Bedeutung gewesen sein, als gerade im 18. Jahrhundert, wo die Kirchenmusik, wenigstens im Anfange, als allein dominirende Musik größere Bedeutung hatte und sich in größerer Abhängigkeit von der Oper fühlte. Wenn sich nun in unserer Zeit bei Rossini z. B. dasselbe Schauspiel wiederholt, so ist derselbe schon genug dadurch gestraft, daß 1844 in Paris eine „Stabat-Quadrille“ nach Motiven aus seinem „Stabat mater“ erschien. —

Ziehen wir aus der Reihe der angeführten Thatsachen das Facit, so ist klar, daß es sich in der Entwicklung der kirchlichen Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts um eine Herrschaft des Rhythmus über kirchliche Harmonie und stabilen Fortschritt des gregorianischen Gesanges handelte. Diesen Rhythmus suchte und fand man damals in den aus Frankreich herübergekommenen nationalen Tanzformen, später in der auf dem einfachen Liede beruhenden Arie, wie dieselbe mit der italienischen Oper nach Deutschland verpflanzt wurde. Aber auch diese stand Anfangs unter Herrschaft der Tanzrhythmen. Merkwürdig bleibt hierbei immer, daß gerade der Mysticismus und Pietismus

zuerst die Tanzrhythmen auf die einfache Form des Chorals zu übertragen wagten, während dieselbe Erscheinung — die Uebertragung dieser Rhythmen auf das geistliche Singspiel — uns bei den Hamburger Weltleuten Keiser, Telemann und Mattheson nicht wundert. Aber hier wie dort war es eine Verbindung heterogener Dinge, die in sich nichts Gesundes tragen konnte. Wenigstens ist diese Sucht nach solcher Verbindung bei den Hamburgern lächerlich. Was soll man dazu sagen, daß in einem geistlichen Singspiel „die Geburt Jesu" fernliegende, biblische Dinge durch Action und Musik den Sitten und Zuständen der damaligen Zeit angepaßt wurden, so daß z. B. der in Bethlehem Wohnung suchende Joseph von dem Wirthe mit den Worten abgewiesen wird: „die Logementer sind versagt, weil itzt die Commissarien (die die Schatzung abhielten) bei mir liegen", oder von dem Quästor mit dem „Loch" bedroht wird, wofern er seine Steuern nicht richtig zahle, „worauf denn ein Tanz von Bauern, die die Contribution gezahlt haben, das Ganze beschließt!" Dort, bei dem Choralgesange, war die Umbildung desselben durch Tanzrhythmen ebenfalls widernatürlich und konnte sich auf die Dauer nicht halten — ein Be-

weis dafür, daß gregorianischer Kirchengesang mit gesunder Harmonie und Melodie für alle Zeiten das Gebiet bleiben wird, auf welches sich die Kirche zu beschränken haben wird. Mattheson hatte jedenfalls den richtigen Gedanken, wenn er von der Macht der „Rhythmopöie“ sprach, aber die Zeit war noch nicht da, die Männer der damaligen musikalischen Welt trugen in sich nicht die Kraft, den Rhythmus unabhängig von dem Tanzrhythmus darzustellen und anzuwenden. Das vermochten erst Bach und Händel, die Schöpfer wahrer Kirchenmusik für alle Zeiten. Gerade dadurch, daß bei ihnen noch der Verlauf des Kampfes sichtbar ist, tritt die diesen Giganten eigenste Allgewalt über den Rhythmus in das hellste Licht. Doch haben uns die wenigen angeführten Thatsachen den Beweis geliefert, welchen nachhaltigen Einfluß die Tanzmusik durch ihren Rhythmus auf die kirchliche Musik auszuüben im Stande war. Zu derselben Zeit tritt aber auch der Einfluß der Tanzrhythmen auf die „weltliche Musik“, mag dieselbe nun eine Instrumental-, Orchester- oder Claviermusik sein, energisch hervor. Dieser Einfluß, weit davon entfernt, ein vorübergehender, wie bei der kirchlichen Musik, zu sein, wächst mehr und mehr,

und je mehr er wächst, desto mehr gelangt in der Instrumentalmusik das, was neben der Melodie und Harmonie der Hauptfactor ist, der Rhythmus, zur Herrschaft. Damit, d. h. mit dieser Rückkehr zur natürlichen Grundlage aller musikalischen Formen, wird die Instrumentalmusik auf ihrer ferneren Bahn der höchsten Vollendung entgegengeführt. Dies bleibt zunächst nachzuweisen übrig und zwar so, daß wir erst die Claviermusik, dann die Orchestermusik betrachten.

Die deutsche Claviermusik theilt sich seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts in Sonate und Suite. Erstere, aus drei Sätzen bestehend, von Joh. Kuhnau seit 1695 eingeführt, ist in so früher Zeit die romantische Programmmusik (man hatte sogar eine Sonate in Form einer Landkarte (!) neben anderen, in denen die Natur der Planeten beschrieben war) und gewinnt endlich durch Ph. E. Bach eine Einheit und einen Charakter, vermöge dessen sie die Suite zu verdrängen im Stande ist. Diesem Clavierstücke, welches volle 100 Jahre sich behauptete und zur höheren Ausbildung des Clavierspiels ehemals, wie jetzt noch viel beigetragen hat, fehlt von Natur der einheitliche Charakter. Sie ist nämlich eine Reihe, eine Aufeinanderfolge von größeren

und kleineren Tonstücken (Tänzen), die wenigstens im 17. Jahrhundert in Frankreich sehr genau beobachtet wurde.

Ausführlicher, als irgend ein Musikschriftsteller des vorigen Jahrhunderts, äußert sich Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ über die Eintheilung, die Arten, das Wesen der Tänze. Da er nur die altfranzösischen kennt, dürfte, was er über diese sagt, maaßgebend auch für uns sein, zumal er seine Beweise für die Sache mit der bekannten umfassenden Gelehrsamkeit führt und durch Notenbeispiele illustrirt. Kein Tanz ist nach ihm ohne Affect, die vornehmsten offenbaren sogar Pracht und Majestät, ja in den allergeringsten Menuetten darf doch weder Schönheit, noch Anmuth fehlen. Frankreich ist bei ihm „die rechte Tanz-Schule und dessen, so dazu gehört“. — Jeder Operncomponist muß sich auf alle hohe Tanzarten wohl verstehen und dazu bequeme Weisen ersinnen können; denn an Höfen richtet oft eine Sing-, Spiel- und Tanz-Chaconne mehr aus, als contremäßige Contrapuncte, und es giebt Leute, die sich mit einem possirlichen theatralischen Tanz besser in Gnaden gesetzet haben, als ein anderer mit einem ganzen Folianten voller Fugen, die doch im Grunde weit schätzbarer waren.

Freilich sind in den französischen Tänzen feine Ordnung, Gleichförmigkeit und richtige Abschnitte (Rhythmen) zu finden. Sie sind demnach die Prototypen für den Tanzrhythmus überhaupt. Es folgt sodann die Erklärung der beliebtesten französischen Tänze und ihrer Charaktere, anbei natürlich die bekannte Mattheson'sche Abenteuerlichkeit und Combinationsvirtuosität die ergötzlichsten Resultate schafft. An den Menuettchen kann Jedermann sehen, was ein solches kleines Ding im Leibe hat, wenn es keine Mißgeburt ist. Sie hat keinen andern Affect, als mäßige Lustigkeit. Der Affect der Gavotte ist eine rechte jauchzende Freude, ihr Eigenthum das hüpfende Wesen. Der Name stammt von einem Bergvolke in der Landschaft Gap. „Mich deucht, ich sehe diese Bergmänner auf den Hügeln mit ihren Gapoten herumhüpfen." (!)

„Die Burée — eigentlich etwas gefülltes, gestopftes, wohlgesetztes, starkes, richtiges und doch weiches oder zartes, das geschickter zum schieben, glischen oder gleiten ist, als zum heben, hüpfen, springen — hat ihr eigentliches Abzeichen auf Zufriedenheit gerichtet, ihre Melodie ist zufrieden, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig. Sie schickt sich zu keiner Leibesgestalt

besser, als zu einer untergesetzten. (!) Der Rigaudon — der Name kommt von dem welschen Rigo, welches einen Fluß oder Strom bedeutet, — hat die Eigenschaft tändelnden Scherzes. Die Gique zeigt vier Arten: 1) die englische Gique; sie hat zum eigentlichen Abzeichen hitzigen und flüchtigen Eifer, 2) die Loure; sie zeigt stolzes, aufgeblasenes Wesen, 3) die canarische Gique; sie führt große Begierde und Hurtigkeit mit sich, muß aber dabei ein wenig einfältig klingen, 4) die welsche Gique; sie zwingt sich zur äußersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit. Die Polonaise offenbart ein gar freies Wesen und Offenherzigkeit, die Anglaise Eigensinn, die Hornpipen scheinen von Hofcompositeurs am Nord- oder Südpole herzurühren. Das Wesen des Passepieds kommt der Leichtsinnigkeit ziemlich nahe. Er hat bei den besten Schiffsleuten der Bretagne seinen Ursprung.

Was die Saufhelden ein Runda nennen, muß nicht mit Rondeau verwechselt werden. Ein Rondeau stellt dasjenige in der Tonkunst vor, was in der Dichtkunst durch ein ebenso genanntes Reimgeschlecht angedeutet wird. Der 136. Psalm ist seiner Art nach nichts anderes, als ein Rondeau. Luther nennt ihn Litaney. Aber Litaney ist ein Gebet. Alle Litaneien sind also

Gebete en rondeau, aber alle Rondeaus sind keine Litaneien (sic). Meines Bedünkens regiert in einem guten Rondeau ein festes Vertrauen. Die Sarabande drückt die Ehrsucht, die Courante (Corrente — von „laufen“) die süße Hoffnung aus. Die Allemanda, eine aufrichtige deutsche Erfindung, trägt das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüthes. Die Ciacona, Chaconne leitet ihren Namen entweder von dem Admiral der spanischen Flotte anno 1721, Mr. Chacon, oder vom „persischen Schach“ her (!) und giebt schon ein ziemliches Vergnügen, doch allezeit mehr Ersättigung als Wohlgeschmack. Von Mattheson erfahren wir auch, daß alle die genannten Tanzmelodien, mit Ausnahme der Allemanden, Passepieds, gesungen wurden. Das Tanzlied hat sich demnach länger erhalten, als man gewöhnlich annimmt, und alle diese neuen Anmerkungen — sagt Mattheson, — haben ihre Absicht nicht sowohl insbesondere auf den völligen Begriff der bloßen Tänze, als auf die Entdeckung des darin steckenden Reichthums und dessen gescheute Anwendung, absonderlich bei feinen Singsachen, und zur Ausdrückung der Leidenschaften allerhand Art, wie denn alle unzahlbare, ja unglaubliche Erfindungen aus diesen unansehnlichen Quellen

herkommen.“ Ein neuer Beweis dafür, daß wir im Tanzrhythmus den Urquell aller Rhythmopöie und der dramatischen Melodiegestaltung zu suchen haben. Denn etwas Anderes, als „dramatisch“, wollen Matthesons Ausdrücke „Affect, Leidenschaft“ ꝛc. gewiß nicht bedeuten.

Brossard in seinem musikalischen Lexicon (Paris 1703) nennt die Claviersonate zum Unterschied von der Kirchensonate — Kammersonate und beschreibt sie so: „Es sind eigentlich Reihenfolgen von mehreren zum Tanz geeigneten Stücken in derselben Art (Mode) oder demselben Tone. Gewöhnlich beginnen solche Tonarten mit einem Vorspiel oder einer kleinen Sonate, d. h. nach Fuhrmanns „musikalischem Trichter“ 1706 einem „Klingstück (a sonando) von etwa 20 oder mehr Tacten“, zuweilen in der Sonatine auch von 10 Tacten oder halb so lang (?), welche als Einleitung dient. Darauf folgt eine Allemande, Pavane, Courante, sowie andere ernste Tänze und Arien. Hierauf die Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuett, Chaconne und heitere Arien. Alles in demselben Tone gehalten und hinter einander gespielt bildet eine „Sonata da Camera“. Zuweilen ändert sich die Tonart in dieser Folge von 4, 5 oder 6 Sätzen, stimmt dann aber gewöhnlich am Schlusse mit dem Anfange

überein. Diese Form wird im wesentlichen auch in Deutschland festgehalten, nur daß die Anzahl der Sätze geringer ist und die Ordnung stets dieselbe bleibt. Den Anfang bildet ein Präludium, Allegro, oder eine Sonatina, Ouvertüre, dann folgen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue — das so viel maltraitirte Wort mit seinen Varianten: Zigg, Giga, Gique, Gicque, Schik, Quique. Eine solche Suite wird, wie Kuhnau sagt, sowohl diejenigen, so den von den anderen Studiis ermüdeten Geist an dem Clavier wiederum zu erfrischen suchen, als auch die, so sich solches zur Profession machen, nicht wenig vergnügen, zumal, wenn die Incipienten bei der Manier die Couranten nach französischer Art, absonderlich die Giguen etwas hurtig, hingegen die Sarabanden langsam und dann das Andere sonst mit guter Discretion tractiren wollen. Diese Form der Suite brachte Seb. Bach, der im wesentlichen die hergebrachte Ordnung beibehält und die Tonart wahrt, auf ihren Höhepunkt, indem er sie mit classischem Gehalt erfüllte. Dabei nahm er Gelegenheit, die Mannichfaltigkeit und den buntesten Wechsel im Rhythmus zu zeigen. Das reichste Feld zur Ausbeutung desselben fand er in der Gigue. Kein anderes Tanzstück kommt

in so verschiedenen Tactarten und so vielfachen Figuren vor. Hierin bewundern wir seine Meisterschaft. Und der beste Beweis für den ewigen diesen Stücken innewohnenden Werth wird wohl darin gefunden, daß, während man vor dreißig Jahren eine Suite noch definiren konnte als ein veraltetes, buntscheckiges Sammelstück von allerlei Tanzweisen, als die Großmutter des modernen, sinnlosen Potpourris (Riehl), man heute nicht nur die Bach'schen Suiten zur Grundlage des classischen Clavierspieles macht, sondern selbst wieder Suiten schafft, um darin dem großen Meister nachzueifern. Die Rückkehr zur alten Zeit ist insofern gerechtfertigt und naturgemäß, als die festgesetzten Tanzmelodien in der alten Suite vielen Ausdruck besitzen, charakteristisch gehalten sind und in ihrer prächtigen, großartigen Manier heute noch unsere Bewunderung erregen. Ihren Werth als Grundlage des Clavierunterrichts hat schon Kirnberger anerkannt, wenn er gesteht: „Die Menge von Suiten, die wir von unsern Vorfahren haben, beweisen, daß der richtige Ausdruck, das richtige Beobachten der Einschnitte, Accente u. dergl. zu ihrer Zeit das Hauptstudium der jungen Musiker war, sowohl derer, die sich dem Componiren widmen wollten, als die sich bloß

auf's Exerciren legten". Diesen Satz unterschreiben wir auch heute noch.*) Der von der Suite auf die modernen Formen der Sonate und Sinfonie aus geübte Einfluß läßt sich nun dahin bestimmen, daß die Tanztypen für die Meister des Rhythmus, wie z. B. Beethoven, einen so weiten Spielraum für den Ausdruck bieten, daß sie dieses Gebiet nur selten verlassen, und die Grundstimmung von dem kleinen, unscheinbaren Motive aus auf das ganze Werk als dessen integrirenden Charakter übertragen. Dies vermöchten wir an der Adur-Sinfonie z. B. bis in's Einzelnste nachzuweisen. Hier mag jeder Satz seinen eigenen Charakter an sich tragen, geeint werden alle durch die unabweisbare Idee,

*) Indem ich hierbei auf das treffliche Werk von Becker „Die Hausmusik in Deutschland während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts" verweise, erinnere ich nochmals daran, daß die dreitheilige Form der Sonate auf volksthümlichem Boden wurzelt. Die meistens fugirte Einleitung hebt das Stück sogleich in das ideale, kunstgemäße Gebiet; das Adagio ist im wesentlichen liedförmig, der dritte Satz, das Rondo am evidentesten der Tanzform ähnlich. Haydn ist darin Meister, wenn wir auch seiner allzugroßen Naivität, die oft an's Platte, Jahrmarktsmäßige streift, nicht immer beistimmen.

daß, wenn irgendwo die Tanzweise einen hervorragenden Einfluß ausgeübt habe, es in diesem Riesenwerke sein müsse. So wenig man darum diese Sinfonie Tanzmusik nennen wird, so lächerlich auch der ihr angehängte Spitzname „dactylique“ sein mag, eine „Apotheose der belebenden und ordnenden Macht des Rhythmus, jener Macht, von der der Dichter sagt, daß sie zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung“ wird sie immer bleiben. Uhlig hat a. a. O. sehr wahr bemerkt, daß „bei einem Blick auf die mittleren sechs Sinfonien zweierlei in die Augen springt: einmal der mit jeder neuen Sinfonie sich immer allgemeiner und schärfer aussprechende Tanzcharakter aller Sätze und sodann — was davon fast unzertrennlich ist — der allgemeine Charakter der Fröhlichkeit, welchen alle nach der fünften folgenden Sinfonien offenbaren“. Diesen Gedanken der Fröhlichkeit konnte auch Haydn auf keine andere Weise aussprechen, als in einer den Tanztypen sich nähernden Form. Dafür lassen sich hunderte von Belegstellen anführen. Indem die alte Tanzmusik diese Erhebung und Idealisirung erfuhr, erreichte sie ihre höchste Bestimmung.

Die nun folgende Sonderexistenz trug in sich den Keim des Todes, wenigstens der inhaltslosen Verflachung. Sie diente fortan niederen Zwecken, der schnell verrauschenden Lust und darum trägt alle im 19. Jahrhundert folgende Tanzmusik den ephemeren Charakter, welcher ihr die niedrigste Stufe unter allen Gattungen der Musik zuweist. Nur einmal noch übte sie einen nachhaltigen Einfluß aus auf eine Art der Musik, die ihr eigentlich immer fremd gegenüber stehen sollte — die Oper. Und indem die modern romantische Oper der Restaurationszeit diesen Charakter zum innersten Ausdruck ihrer selbst annahm, grub sie sich von vornherein ihr eignes Grab. Suchen wir dies näher zu begründen.

III.

Die Anwendung eigentlicher Tanzmusik in der Oper datirt seit Meister Lullys Zeiten. Mazarin wollte es, und Couperin, Perrin und Lully suchten es in dieser Beziehung Einer dem Andern zuvorzuthun. Die Oper, damals vorwiegend allegorisirende Hoffestlichkeit, wurde so prächtig als möglich hergestellt. Zunächst waren es

Volksmelodien oder vielleicht volksthümlich gewordene Tanzlieder, die man in die Oper einflocht, dann aber besonders eigens dazu componirte Tänze, bei Lully vorwiegend Menuetti, deren ältestes ich mittheile (22). Tanz war die Seele der damaligen französischen Oper und Glucks Remonstrationen werden durch die eine Anecdote charakterisirt, wonach der Balletmeister Vestris, der „Gott des Tanzes", in Glucks Opernaufführungen seine Forderungen, Glucks Concessionen zum Trotz, so weit steigerte, daß er von dem rauhen, unpolirten Deutschen mit den derben Worten abgefertigt wurde: „So tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper". Von Frankreich aus übertrug sich die Tanzmusik in der Oper nach Deutschland. Hier fand sie zunächst in der allegorisch-politischen Festoper Anwendung. Wenigstens berichtet C. v. Winterfeld in seiner kleinen Brochüre: „Die allegor. polit. Festoper am Hofe zu Wien" daß bei der zur Vermählungsfeier des Kaisers Leopold I. mit Claudia Felicitas aufgeführten Prachtoper „das ewige Feuer der Vestalinnen", mit unerhörtem Glanze und allen erdenklichen scenischen Effecten ausgestattet, die Tanzmusik eine, nach der Ansicht des Chronisten, in ihrer Art „geistvolle, edle, klangreiche

Musik und von hoher Vollendung gewesen sei, wie nur ein ausgezeichneter Kunstbegabter sie zu Stande bringen konnte. Der Componist war ein Deutscher, Heinrich Schmelzer, während so oft lediglich Italiener bei der Opernscenirung und Composition thätig waren. Bei dem in Hamburg florirenden Singspiele tritt der Einfluß der Tanzmusik in der bei Besprechung des Abschnittes angedeuteten Weise hervor. Mozarts Menuett im „Don Juan" steht mit Recht an ihrer Stelle und der beste Beweis für die ideale Haltung dieser Musik, völlig ebenbürtig der Mozartschen Musik überhaupt, ist ihr Fortleben in allen musikalischen Kreisen, das Entzücken, welches sie uns abnöthigt. Ja man muß sich beim Anhören dieser Menuett zum Bewußtsein bringen, daß sie wirkliche Tanzmusik ist, um den ungeheuren Abstand vom Ideal dieser und der Wirklichkeit unsrer Tanzmusik zu fühlen. Auch in dieser Hinsicht ist Mozart unerreichbar geblieben. Was die Späteren auf diesem Felde leisten, beruht theils auf unmittelbarer Darstellung reiner nationaler Tanzweisen, wie dieselben mit Glück von C. M. v. Weber verarbeitet worden sind (Freischütz), theils auf gesuchtem Wesen, das, weil man die Absicht merkt, nur Verstimmung hervorzurufen vermag. Einen

unbestritten größeren Einfluß gewinnt die Tanzmusik auf die Opern der Restaurationsperiode. In dieser Zeit, wo die Helden zu Grabe getragen und an ihre Stelle Diplomaten getreten waren, sang der auf dem Gebiete der Kunst feinste Diplomat Rossini die müden Völker in einen wollüstigen Schlaf, in ein süßes, vergessenes Träumen. Statt der markerschütternden Töne des Beethovenschen Trauermarsches sulla morte d'un Eroe ertönen lustige Ballmelodien, unter denen Rossinis Helden kämpfen, leiden, sterben, werden schaudervolle Tragödien durch tanzbare Melodien eingeleitet. Ueber die Hälfte von Rossinis Opern zeichnen sich dadurch aus, daß die Melodie das stricte Gegentheil des Textes d. h. der durch diesen ausgesprochenen Gefühle und Empfindungen ist, so daß auch Todesurtheile in Walzerform abgesungen werden. Darin traf Rossini die Stimmung seiner Zeit und machte sich zum Ausdruck derselben. Tanz, Tanz und Leichtsinn war die Parole der Völker nach dem Schwertertanze, dem langen Ringen und dem von den Schlachtfeldern aufsteigenden Blutgeruche, der durch ganz Deutschland und Frankreich hindurch zu verspüren war. Nach C. M. v. Weber's Worten war damals das Theater zum Guckkasten geworden, Tod und Lust die herrschen=

den Extreme, gröblich aufreizende Kunstmittel die Erheiterung nach dem Elende. So trug Rossini dem Geschmacke seiner Zeit Rechnung bis an das Ende seines Wirkens und als er noch in der zwölften Stunde das schönste Werk seines Lebens (Wilhelm Tell) zu Tage förderte, kämpften in der Ouvertüre die gedankenreichen und dramatischen Versuche zum deutschen Ernste mit der sinnlich lockenden, leichtsinnigen Tanzweise. Von ihm vererbt sich die Tanzweise auf die französischen Opern. Und gerade darum, weil Originalität der Rhythmik ein Vorrecht der Franzosen überhaupt ist, geht dieselbe auf die besseren französischen Operncomponisten über und bestimmt den leicht erkennbaren Charakter französischer Musik. Wer freilich davon abweicht, wie Méhul mit seinem „Joseph" und Cherubini mit seinem „Anacreon", wird geächtet, als deutsch und folglich ungenießbar verschrien. Isouard und Boieldieu hingegen, welche die volksthümliche Liedform bald marschmäßig, bald feurig chevaleresk, bald tanzbar lustig behandeln, fanden beispiellosen Erfolg. Doch stieg dieser noch höher mit Auber's Auftreten, der gleichsam der Typus aller Tanzopern genannt zu werden verdient, sollten diese auch in der Oper des Contrastes wegen neben Kirchenmusik zu stehen

kommen, wie das Ballet neben die Orgel. Zur Charakterisirung der französischen Tanzoper ist nichts geeigneter, als die Worte des alten französischen Tanzmeisters de Bray, den G. Wedel in der Schumannschen Ztschr. (1836, Nr. 34, 141 ff.), nachdem jener die deutsche Musik abgefertigt hat, über seine Landsleute peroriren läßt: „Kunst ist die Lehre vom Schönen. Das ewige Vorbild alles Schönen ist der Mensch, und folglich meine Kunst von allen die erste, vielleicht die höchste. Auf meinen Brettern schauen Sie durch die Töne meiner kleinen Taschenfidel ein Rudel sich ewig in Bewegung verjüngender Belvedere Apollone, einen Schwarm farnesischer Heraklesse u. s. f. Genug, alles Große und Schöne ging von meiner Kunst aus und muß dahin zurückkehren. Schauen Sie da unsre Oper, wie sie erst einen Tanz flüchtig aufgenommen, wie dieser erst zum Ballette erwachsen, und wie nun das Ballet sich vervielfacht, so daß unsre Opern nur süße Schaalen um süßere Ballette geworden sind.

Betrachten Sie die Hauptsterne unsres Kunsthimmels, hören Sie Auber, Halévy, mit ihren glänzenden Gefolgen, und gestehen Sie, daß nichts inniger sich an die Tanzkunst anschließen könne, als die Schöpfungen dieser

Meister. Jede ihrer Heldengluthen sprüht sich in einer brausenden Galoppade aus, alle ihre Herzensergießungen theilen sich in die holdesten Hauche französischer Contretänze, während das, was übrig bleibt von Gefühlen, als Walzer bald dahin säuselt, bald dahin poltert, und so in stetem Wirbeldrehen aufgeht. Wühlen Sie im Löschpapier der Musikverlage, so wird Ihnen nicht entgehen können, daß die Lichter zweiten, dritten Ranges jene tänzelnden Singspiele für den Ballsaal bearbeiten und sie in die verschiedenen Hopser, Galoppaden, Walzer und Bocksprünge zerlegen, aus denen sie zusammengesetzt sind. Ist es je einem Künstler gelungen, die tiefe Schwermuth, den herzzerreißenden Jammer, die aufbrausende Rache und die wüthendste Verzweiflung in eine fließende Tanzbewegung und in eine üppige Schleiferweise zu gießen, so ist es dem ersten unsrer Künstler gelungen, unserm Auber, den wir mit Stolz nennen. Wo ist ein Hof, der nicht sich nach den Klängen seiner Stummen abgewalzt? wo eine Dorfkneipe in Europa, in der nicht die Menge von jenen Weisen herumgewirbelt worden wäre. Von Petersburg bis Madrid, von Stockholm bis Messina künden die Bühnenzettel seine Werke an. Aus jenen entlegenen Weltecken klingt

sein Ruhm, aus der Bühne zu der Tanzstube, aus der Tanzstube zur Bühne, bald das Herz mit den üppigsten Tanzbegierden schürend, bald die Beine im holdesten Wahnsinne hinreißend, so daß sein ganzes Leben nur ein Concert am Hofe zu sein scheint. Berlin läßt Klein und Mendelssohn um das Posthörnlein Fra Diavolos, Wien Beethoven um den himmlischen Tamtam, und vor der großen Trommel Herold's müssen Spohr und alle gefeierten Meister die Segel streichen. Tanz ist der Probirstein alles Echten und wornach nicht getanzt werden kann — weg damit! — So ganz sind eure Meister nicht ohne Werth. Brauche ich von Weber doch nur anzuführen, wie Ottokar, der Fürst, in seinem Freischütz, mit einem zierlichen Trippeltanz einfällt, der erst Licht auf das übrigens dunkle Singspiel wirft, aus dem nur mit Mühe einige Contretänze zugeschnitten werden konnten. Der uns aber am nächsten steht, ist euer Meyerbeer, und hier muß ich den Hut abziehen. Aber er holte sich die Weihe auch erst aus Paris. Welcher Gedanke, Teufel und Hölle in einem großen Ballet zu vereinigen, Himmel, Erde und Hölle tanzen zu lassen! — im Feuer seiner Begeisterung zog der Meister seine Taschenfidel und schnarrte auf selbiger wüthend: „Ha, das Gold

ist nur Chimäre!“ — auf solche teuflische Weise, daß ich mir die Ohren zuhalten und mich von hinnen trollen mußte.“ — Die Folge des Strebens, daß die Menge aus einem unvermittelten Gegensatze zum andern getrieben werden muß, ist eine Verbindung von Trinklied und Gebet z. B. im „Lodovico“ v. Herold, im „Templer“ von Marschner und durchgehend bei Auber und Meyerbeer, bacchantische und lamentable Klänge als nervenerregendes Mixtum compositum. Man betrachte die Ouvertüre zur „Stummen“. Sie beginnt mit einer schauerlichen Dissonanz und gleich darauf folgt ein Gebet in $^6/_8$-Tact und ein tanzbares Marschthema. Das ist die Eigenart der damaligen Neuromantik in der Poesie, wie in der Musik. „Sie glaubte, am Rande des Abgrundes wandelnd erspähe man erst recht den Tiefsinn, der im Abgrunde wohnt.“ Wenn der leichtfüßige, mehr volksthümliche Adam in den gleichen Fehler der Tanzoper, wie seine Vorgänger, verfällt, wundert uns das wenig. Gerechter ist unser Staunen darüber, daß selbst der gründliche Herold, der Méhul ähnlicher sein sollte, als Rossini, der sich mühsam neben Auber behaupten konnte, weil er sinniger, feiner und mehr für Kenner arbeitete, um größere Anerkennung zu erlangen die besonnene

Bahn verließ und sich in den Zeitstrudel warf. Das rächte sich bitter an seinem „Zampa,“ dessen Ouvertüre eigentlich schon ein reiner Tanz ist. Halévy und Balfe wurden widerstandslos von dem Tanzreigenschwindel ergriffen und schon die Thatsache, daß aus ihren Motiven beliebte Quadrillen zugeschnitten wurden, ist hier maaßgebend. Die „Haimonskinder“ sind recht eigentlich Tanzmusik. Genug, das schwüle Decennium nach den Befreiungskriegen stumpfte die Nerven für die deutsche, markige Weise ab, so daß man nur noch den Gesang des Schwanes von Pesaro hören wollte. Und die Componisten beeiferten sich, dem Publicum diesen Gefallen zu erweisen. Dennoch muß man gestehen, daß die todte Restaurationszeit in ihren Folgen den Italienern und Franzosen viel mehr in das Mark ihres Culturlebens geschnitten hat, als den Deutschen.

Bei Jenen wird daraus eine wahrhaft sittliche Fäulniß geboren, die je länger, je mehr um sich greift. Und in den letzten Ausläufern dieser Völker auf dem Gebiete der Musik, Offenbach und Verdi, haben wir das handgreifliche Resultat dieses Leichtsinnes, das Grab aller wahren Kunst, voll Moder und Todtengebeine. Einem Gounod hat selbst die Größe des Faustsüjets, an dem

sich die edelsten Meister nach einander erprobt hatten, von Spohr bis Schumann, von R. Wagner bis Liszt, nicht so imponirt, daß er nicht in profanirender Dreistigkeit Ballet und Tanz dabei angewendet hätte. Bei den Deutschen hat jene lüderliche französische Opernwirthschaft leider zwar, wie alles fremdländische Wesen, Eingang gefunden und ihr bedauernswerthes Werk der Zersetzung und Vernichtung an einer leichtgläubigen Menge begonnen, aber nicht, ohne daß die edelsten Geister unter Aufbietung aller Kräfte reagirt hätten und daß diese Reaction von Tage zu Tage erstarkte. Freilich, auf dem Gebiet der reinen, oder wenn man so will praktisch ausgeführten Tanzmusik haben wir Deutschen in dieser Zeit und bis jetzt eigenthümliche Früchte gezeitigt, die gesondert von dem Einfluß der Tanzmusik auf Oper und andre Musikformen betrachtet werden wollen, aber von der tanzmäßigen Oper wenigstens haben wir uns nachgerade emancipirt. Die eine romantische Richtung, die Weber und Spohr einschlugen, und welcher Marschner, Ries, Reißiger, Fesca folgten, hatte ganz andere Ziele, wirkte mit ganz anderen Mitteln. Bei ihnen waltete statt der französischen Leichtfüßigkeit und Musikmacherei viel zu viel die Reflexion und der Ernst der Sache vor.

Darum können sie keine rein komische Oper schreiben und ob sie wohl vielerlei Kunst für jeden Stimmungsausdruck besitzen, für eine Stimmung mangelt ihnen die Sprache: sie können nie rein lustig sein, sie finden nicht den Pulsschlag kindlicher, wolkenloser Tanz- und Sängerheiterkeit. Statt dessen finden wir hier die sorgsame Pflege des sentimentalen, pathetischen, deutschen Volksliedes ausgebildet, mit schlichtem Rhythmus und häufiger Schwermuth, seltener mit Ironie und Heiterkeit. Andere Componisten, die tanzhaft schrieben, wie Flotow und Lortzing, sind zu harmlose Geister, als daß sie Schaden anzurichten vermöchten. Anders steht die Sache schon mit Meyerbeer. Er, großgezogen an der Kunst dreier Nationen, der Mann der Berechnung und des unersättlichen Ehrgeizes, der einen mißlungenen Effect mehr fürchtet, als den Verlust von 30.000 Frcs. für zu späte Ablieferung der Hugenottenpartitur, überbietet durch sein wirklich „jüdisches Raffinement" die Kunststücke Aubers und Rossini's und stellt auf Grund des Freibriefes der Romantik Kirchenmusik neben das Ballet. Was nun seit dieser Zeit von Opern gefolgt ist, kann der Tanzweise nicht entbehren. Es fehlte uns nur der ausgesprochene Wagnersche Beweis, daß die Oper eine

gleichmäßige Verbindung von den drei „T“, Ton, Tichtung, Tanz sein müsse. Der Tanz erfordert aber zur Ausführung die Tanzweise. Wir sind also seit Lully's Affen-, Papageien- und Bärentänzen seit zwei Jahrhunderten dahin gekommen, die Macht der Tanzweise in der Oper, gleichviel, ob der deutschen, französischen oder italienischen, rückhaltslos anzuerkennen. Dennoch ist es nicht gleichgültig, in welcher Weise der Tanz und die Tanzweise zur Anwendung kommt und wer sie anwendet. Mozarts Don Juan-Menuett wird fortleben, wenn alle die tausend Blätter, die seither in allen Opern grünen, vom Sturme verweht worden sind. Auf den Geist, den Adel kommt es an. Und es ist ein gewaltiger Unterschied in den angewandten Tanzweisen. Wir werden also zum Schluß dieses Abschnittes gestehen müssen: Einfluß der Tanzweise auf die Oper heißt nicht nur das äußere, unmotivirte Vorkommen von Tanzrhythmen in der Oper, sondern die in Fleisch und Blut übergegangene, aus dem innersten Sein des Componisten entspringende Ansicht: Wahrheit und Schönheit der Melodie, gleichviel ob zu einem lustigen oder traurigen Texte, ob zum Aufjauchzen der Freude oder zum Gedanken des Todes, werde eben in diesem Rhyth-

mus gefunden. Daraus entstehen dann die widersinnigsten Carikaturen, denen wir bei Rossini, Auber, Verdi so häufig begegnen. Der letzte Grund für das Dasein dieser Rhythmen liegt aber in der persönlichen Anlage des Componisten, in dem sittlichen Leichtsinn und dem fehlenden heiligen Ernste, womit die Kunst behandelt wird, in dem für den persönlichen Ehrgeiz schmeichelhaften Bewußtsein, der Stimmung des Zeitalters Rechnung zu tragen, sich selbst zum Ausdruck des Zeitgeistes und des verderbten Geschmackes des Publicums und somit zum unfehlbaren Führer desselben nach einem Abgrunde zu machen. Eine Wiederholung des Todtentanzes auf dem Gebiet der Kunst. Denn in dieser Beziehung kann man diese Art von Componisten ansehen als den Tod, der mit dieser Kunst und diesen Klängen höhnend und jubilirend die leichtsinnige, genußdürstende Menge dem Grabe des guten Geschmackes zuführt. Von Beethoven erzählt man sich, daß er Rossini's Besuch nicht annehmen wollte, zum Zeichen dafür, daß ihre beiden Wege in divergirender Richtung auseinander gingen — wie der von heiligem Ernst der Kunst durchdrungene Mann von Offenbach und Verdi gedacht oder gesprochen haben würde, wenn er deren

Triumphe erlebt haben würde, ist gar nicht abzusehen. Hätte er nicht in heiligem Zorne Angesichts einer „Schönen Helena“ die Partitur seiner „Leonore“ mit Füßen getreten oder den Flammen übergeben? Er hätte es sicher nicht überlebt, daß aus demselben Orchester, das Offenbachs Weisen abspielt, seine mit Blut geschriebene, heroische Leonorenmusik ertönt wäre. Und obwohl Viele so denken, wir müssen Zeugen der Triumphe dieser neuesten Tageshelden sein. Das Einzige, was sie uns nicht rauben können, ist unser Bewußtsein an wahrer Kunst und wahrer Musik. —

IV.

Wenn die Nationaltänze eines Volkes den Charakter desselben evident aussprechen, so darf man die Menuett, die Beherrscherin einer Zeit von mehr als hundert Jahren, nicht als Nationaltanz der Franzosen ansehen; denn sie drückt das directe Gegentheil des National=charakters aus. Ich möchte sie vielmehr in Anbetracht des weiten Reiches, welches sie sich erobert hat, ebenso einen kosmopolitischen Tanz — den ersten, der nicht national ist — nennen, wie es später der deutsche

Walzer geworden ist. Darum beginne ich auch die culturhistorische Entwicklung der Tanzmusik erst mit der Menuett; denn die eigentlichen Nationaltänze aus alter Zeit, zumal bei den südlichen Völkern, können nur insofern eine musikalische Entwicklung haben, als sie dem jeweiligen Zustande der Musik in dem betreffenden Lande überhaupt entsprechen. Der Urrhythmus ist wohl stets derselbe geblieben. Musikalische Beispiele beweisen hier am besten. Die Menuett aber ist Charaktertanz des Zeitalters Ludwigs XIV. Dieses Zeitalter zeichnet sich durch eine gewisse buntfarbige, aufgebauschte Unnatur, durch verschnörkeltes, luxuriöses, bizarres Wesen aus. „Man denke sich eine Gesellschaft von Herren und Damen aus jener Zeit, wie sie in ihrem baroken Putze und ihren steifgezirkelten Bewegungen auf dem Parket eines von Kerzen strahlenden, mit phantastisch geschnörkeltem Rococo=Mobiliar ausgezierten Salons in den zierlichen Wendungen der Menuett sich hin und her bewegt, und man wird ein recht stattliches, durch Reichthum und Farbenpracht imponirendes Gemälde vor Augen haben." Ludwig XIV., der auf den Trümmern des Feudalismus den autokratischen Staat herstellte, bedurfte, um das olympische Ansehen der dynastischen Eroberungspolitik,

der Cabinetsjustiz, der absoluten Macht zu behaupten, des Glanzes und der Pracht. Daher berief er die Künste in seinen Dienst. Die Gesellschaft mit den steifen Tanzmeistertouren und ungeheuren Allongeperücken, aus denen der Mehlstaub aufwirbelte, mit weiten Reifröcken und thurmhohen Absätzen zeichnete Liebesrunen mit den Beinen (tracer des chiffres d' amour). Zu diesem gezirkelten Wesen paßt dann allerdings Lully's älteste Menuett vom Jahre 1663 mit ihrem zweistimmigen Satze und den stakkirten Noten, denen selbst die Fermate nicht fehlt. Wenigstens erreichte die französische Gesellschaft das, daß die deutsche aristokratische Gesellschaft im Denken, Fühlen, Reden, Handeln, in Trachten und Sitten vollkommen zum Affen der französischen wurde, so daß der Anonymus von 1689 sagt: „Heutzutage muß Alles französisch sein: französische Sprache, Kleider, Speisen, Hausrath, Tanzen, Musik, Krankheit. Paris ist die Universität aller Leichtfertigkeit". Wie sehr in dieser Zeit die Menuett der Prototypus für alle Tanzformen, ja für die Musik überhaupt geworden sein mußte, geht aus zwei Zeilen eines gleichaltrigen Gedichtes hervor, die, wenn auch ironisirend, dennoch genug aussagen:

„Jetzt aber hebt, da sich's im West will röthen,
Die Thurmuhr schmachtend an, ein Menuett zu flöten." (!?)

Wie sehr auch in dieser Zeit die Menuett in Deutschland verbreitet und je nach den localen Verhältnissen umgeformt gewesen sein muß, zeigt uns die Bemerkung eines musikalischen Kritikers, der behauptet, ein geübtes Ohr allein könne eine Wiener Menuett von einer Prager und Dresdener unterscheiden. Genug, die Menuett, ursprünglich ein kleines Tonstück von neun und acht Tacten, mit der Cäsur zwischen dem fünften und sechsten, resp. vierten und fünften Tacte (bei Lully), bleibt nicht allein herrschender, von Frankreich nach Deutschland importirter Kunsttanz, sondern erweitert sich auch im Laufe der Zeit zu der Form, die sie in den classischen Sinfonien angenommen hat und repräsentirt sich, als ein Tanzstück mit deutschem Geiste und deutscher Tiefe des Gemüthes angefüllt, in ganz andrer Weise und zwar so, als habe sie die Schwankungen und Zustände der deutschen Nation während des 18. Jahrhunderts getheilt, das Fremde endlich abgeworfen und sich an den warmen Busen der deutschen Polyhymnia geflüchtet, in der sicheren Voraussetzung, hier zu ihrem wahren Werthe zu gelangen. Die Herrschaft der Menuett reicht bis Beethoven. Ver=

einzelt erscheint sie in den Taschenbüchern oder Almanachs des beginnenden 19. Jahrhunderts. Sie schließt zugleich die eigentliche alte Tanzmusik ab. Das langsame Tempo, ein nothwendiges Erforderniß des künstlichen Pas und des ceremoniellen Wesens, verschwindet mit ihr.

Die moderne Tanzmusik, soweit sie nicht Nationaltanz und als solcher lebendiger, unmittelbarer Ausdruck des Temperamentes, Charakters der verschiedenen Stämme, Völker, Zonen ist, der sich frei von allem ausgebildeten Bewußtsein über Sinn, Ausdruck und Kunstregel in der Tanzweise ausspricht, datirt ihre Existenz seit den Tagen, in denen sie ihre ursprüngliche Bestimmung, als natürliche Grundlage für die moderne Instrumentalmusikform zu dienen, bereits erreicht hatte. Merkwürdig ist dabei, daß gerade in Deutschland, welches damals die ersten Autoritäten auf dem Gebiete der Sonate, der Sinfonie, des Quartetts — die Schöpfer der modernen Instrumentalcomposition überhaupt aufzuweisen hatte, eine Form des Tanzes, die des Walzers, vorherrschend war. Daher auch wohl der Name für den Walzer „der Deutsche“ — (Beethoven Sonate op. 79. Finale alla Tedesca) — als aus jener Zeit stammend angesehen werden darf; denn die Form des damaligen „ländrischen“

Tanzes ist dieselbe. Nur der Contretanz darf Frankreich als sein Vaterland beanspruchen. Auch ihn vernachlässigten Mozart und Beethoven nicht. Später folgte der Galopp. Vorherrschend blieb aber, wie schon gesagt, der Walzer, und er löste die Menuett ab; wenigstens hat er bis heute dieselbe Dauer der Herrschaft erlangt. — Welches ist nun das eigenthümliche Wesen dieser modernen Tänze? Es ist vorherrschend geselliger Genuß, der in ihnen gesucht wird. „Die moderne Gesellschaft hat aus den Nationaltänzen die Natur verbannt und die Romantik vernachlässigt.“ — „So ist z. B.“, sagt Vischer (Aesthetik. III, 1153), „unser Walzer das Stück eines Tanzes, der zuerst im Finden, Fliehen, scherzenden Schmollen, Meiden und in Versöhnung den Roman und erst zuletzt in längerem Drehen den Jubel der Hochzeit darstellte; jetzt tanzen wir phantasielos ohne diesen Roman.“ Der moderne Tanz dient ferner dem Vergnügen der Tanzenden, der antike, besonders der Nationaltanz, wie ihn zum Theil die Spanier, Italiener und Slaven bis auf unsere Tage bewahrt haben, dem Vergnügen der Zuschauer; der moderne Tanz setzt an Stelle der Grazie und Anmuth die geschlechtliche Annäherung, das Pathos der Liebe. Aber trotz dieses Pathos, das sich mehr zur

unbewußten Idee verflüchtigt hat, ist die Romantik verbannt und öfters noch an ihre Stelle der crasseste sinnliche Genuß getreten. Jenes Wort des praktischen Engländers, er tanze deshalb soviel mit einer ziemlich corpulenten Dame: „non pour l'épouser, mais pour transpirer" macht den Tanzsaal freilich zum Dampfbad und den musikalischen Rhythmus zum Frotteur. So weit sind wir gekommen. Man darf wohl sagen, je mehr die feine, kunstgemäße Ausführung der Tänze verschwand, desto mehr beschleunigte sich das Tempo, oder auch umgekehrt. So ist der in Wien einstmals herrschenden „Kreuzfidelität" das Tempo des Wiener Walzers ebenso entsprechend, wie dem in neuerer Zeit in Paris herrschenden sitten= und schamlosen Tarantismus das Tempo des bis zu infernalischer Wildheit gesteigerten Galopps. Daneben freilich sucht das neue Kaiserreich sein höfisches Ceremoniell in der Quadrille à la cour zum entsprechenden Ausdruck zu bringen, während unsre feine Gesellschaft nach dem Contretanz über das Parket schleift, um sich von den Anstrengungen eines Galopps zu erholen. — Es mag aber hier der Versuch einer Beweisführung folgen, inwiefern auch seit dem Ende des 18. und während des 19. Jahrhunderts die modernen

Tänze mit der Culturgschichte gleichen Schritt gehalten haben, und ein treues Bild der entsprechenden Stimmungen der Gesellschaft und des Zeitalters vor unsern Augen entrollen. Auf der Grenzscheide des 18. und 19. Jahrhunderts begegnen wir einem sittlichen Zersetzungsprocesse. Berlin und Wien, die Vororte Deutschlands, gaben den Ton an, welcher sein Echo in den kleinern Staaten fand.

In dem Staate Friedrichs des Großen die innerlich zerfressenen Zustände, in Wien das Eldorado der kremnitzer Ducaten und der gebratenen Fasane, wohin die Romantiker ihre lecken Lebensschifflein lenkten, bis die ganze Theaterbude mit allem Flitterwerk unter Napoleons ehernem Fußtritt zusammenbrach. In dieser Zeit, wo man die Emancipation von französischem Wesen, für die man noch nicht recht reif war, vorläufig durch eine antikisirende Frauentracht und ein gewisses modernes Griechenthum ausdrückte, wo man die Reifröcke und die steifen Schnürbrustpanzer aus dem Zeitalter des großen Ludwig über Bord warf und die Pantalons und Stiefeln an Stelle der Kniehosen und Schnallenschuhe setzte, in dieser Zeit, wo der Sturmwind, der aus Frankreich herüberwehte, der Gesellschaft zum Bewußtsein brachte, daß sie sich dem 19. Jahrhundert nähere, in dieser Zeit

entsteht der deutsche Walzer und setzt die Tänzer allmählich in immer schnellere Bewegung. Und die stumme Resignation, mit der man die Siege des Corsen über sich ergehen ließ, fand vielleicht ihren Commentar in den damals entstandenen Texten, denen wir die Erhaltung der ältesten, wenigstens vor-mozartschen Walzermotive verdanken: „'s ist mir Alles eins“ und „Ach, du lieber Augustin“. Allein dieselbe Verknöcherung und Steifheit, welche den inneren Zuständen und den geselligen Sitten zum Theil als Rest des Perückenzeitalters noch innewohnt, spricht aus den kurzen, blassen, charakterlosen Walzern von acht Tacten. Ja, auch ein Geschwindwalzer für Orgel in Sechszehntelnoten von einem Franziskanermönche (Nr. 24), sowie Walzer in $^6/_8$-Tact, die Aehnlichkeit mit dem Motiv der A dur-Sinfonie von Beethoven an sich tragen, haben sich erhalten. Es schien, als wollte man mit diesen Producten Etwas sagen, wisse aber noch nicht recht was, bis man nachher zur Zeit des Wiener Congresses und später den rechten Ausdruck im Wiener Walzer fand. Ohne Zweifel ist dieser der Spiegel seiner Zeit. Der Congreß selbst stand unter dem Einfluß der schmachvollsten Wiener Demoralisation. Die Diplomaten, nach der blücherschen „Husarenortho-

graphie" „eine boßhaffte Rotte niederer Faullthiere" tanzten und berauschten sich in Vergnügungen derart, daß „ein halbes Dutzend verbuhlter Damen der großen Welt dieselben an den Schleppen ihrer Kleider hinter sich herzog". Das war die silberne Zeit des Wiener Walzers; denn mit dem politischen Schlafe des deutschen Michel wuchs gleichzeitig die Walzermanie, bis das Ungeheure, Niegeahnte geschah. Die Wiener waren damals so naiv, daß sie sogar die Schlacht von Austerlitz durch den „Austerlitzer Walzer" feierten — ein Product, welches in seiner musikalischen Beschaffenheit recht drastisch den guten Wienern den Kanonendonner immer in die Ohren schallen läßt. Die Producte der empfindsamen Romantik, die Almanachwalzer und die Polonaisen des modernen Werther Oginsky fielen vielleicht darum so wirkungslos und bleichsüchtig aus, weil die stolzen Hoffnungen, die die Romantik der Freiheitskriege für Deutschland geweckt hatte, durch den Wiener Congreß zu Boden getreten wurden. Die Romantik selbst verlief sich in Blasirtheit und ironische Genialität.

Aber so wie sie noch gesunde Elemente in sich birgt, die seit dem Auftreten des „preußischen Alkibiades," des ritterlichen Prinzen Louis Ferdinand immer wieder auf=

getaucht waren, so gab es auch unter den Musikern einen echten Romantiker, gleich fern von Unnatur, als er gesunder Volksthümlichkeit nahe steht. In demselben Jahre 1819, in welchem sich die patriotische Romantik durch Kotzebues Ermordung zur Damagogie stempelte, entsandte C. M. v. Weber das erste und letzte romantisch-ritterliche Tanzstück in die Welt, seine „Aufforderung zum Tanze", die einen völligen Umschwung bei dem besseren Theile der Componisten herbeiführte. Im Gegensatze zu dem Walzerfabrikanten für den Nationalredoutensaal in Linz, alias Dorfkirchencomponisten Schiedermeyer (26), oder dem Chorregenten der Prager Teinkirche Joh. Stika (25), dem „Compositeur der Prager vornehmen Welt," der, weil der Inhalt nichts taugt, den Titel mit gutem Meidingerschen Französisch schmückt: Six Walzes avec coda, executées à l'occasion des piquesniques, que les seigneurs ont donné à la salle du bain 1818, im Gegensatz ferner zu dem geschraubten, mit allen damals vorhandenen Effecten ausstaffirten Wesen der „Walzerepen" eines Dionys Weber oder Fr. Schneider erklingt wie ein Ton hellen Jubels und heiterer Poesie diese „Aufforderung zum Tanz". „Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Ritterliches, Zärtliches, Anmuthiges haben

mag, ist in diesen lieblichen Melodien ausgedrückt, vom unschuldig koketten Spiele, vom anmuthigen Wiegen bis zum Aufbrausen bacchantischer Lust, die sich aber gleich sittig mildert und mäßigt; vom lieblichen Necken bis zum zärtlichen Wort der Liebe ist Alles darin, das Einzelne immer wieder gebunden durch den frischen Jubelanfang des ersten Motivs. Wundersam schön und sinnig ist die Andante=Einleitung, die erste Walzereinleitung der Zeit und dem Range nach, gegen welche die Geistesarmuth und das aufgesteifte Pathos der späteren Straußschen Introductionen gewaltig absticht." Die „Aufforderung zum Tanze" zeigt uns — darin liegt ihr historisches Interesse — „den Umschwung der modernen Tanzmusik so frühzeitig, bestimmt und vollkommen, wie kein andres Werk eines namhaften Meisters." Hier ist nach Riehls Worten Webers rasches, feuriges Allegro in den Tanz gefahren. „Die Zeit lief schneller, warum sollten die Leute nicht auch schneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweise kommt bald zur Alleinherrschaft und der Straußsche Walzer ist nur ein Sprößling des Weberschen. Seit Webers „Aufforderung zum Tanze", dieser neuen, stürmischen Tanzweise, ist es uns unendlich schwer, die ältere, sinnig gemüthliche Tanzmusik überhaupt nur noch

tanzbar zu finden. Aber es ist nicht das Feuer allein. Statt der gemessenen Würde, der Gravität, der schäferlichen Spielerei, des baroken Humors der Sarabanden und Gavotten, statt der kindlichen, oft kindischen Heiterkeit, der schalkhaft naiven Sentimentalität der kleinen Tanzweisen des beginnenden 19. Jhdts. schlug Weber den vornehmen, chevaleresken Ton an, versetzte ihn aber auch noch mit genaueren Stimmungstinten und Tönen. Der Tanz schwebt einher zwischen energischem Aufbrausen und süßem Träumen, sentimentalem Tändeln und lieblichem Necken und das Alles wird zusammengestimmt in einen feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Musiker andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsre ganze Tanzmusik. Man hatte früher den Glanz, die Etikette, die Würde im Ballsaale versinnbildet, dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen, warum nicht auch einmal die Liebe? Eine solche effectvolle, träumerische und doch kecke, chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden, wie nie vorher. Die Musiker geigten, ohne es zu wollen, Tänzer und Tänzerinnen in die

nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, ohne daß diese es merkten, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich die alten Tänze wie ein steifes Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da ab alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußte es sich mit jenem Pathos der Liebe zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Moll-Melancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch im Rhythmus und der Modulation gehalten ist. Dagegen taugt eine rein lustige Weise nur noch für die Bauernkirmes; denn die Liebe kann wohl melancholisch sein, aber niemals rein lustig. Indem Weber als der erste bedeutende Meister dieser Richtung den bezeichneten Pfad einschlug, zeigte er, wie tief er seine Zeit erkannte und empfand." Ihm folgten Fr. Schubert und Reißiger. Je mehr nun in der Restaurationsperiode die Literatur fade und erbärmlich wurde, je mehr sie den schlechten Eigenschaften des Publicums schmeichelt, je mehr sich die Gesellschaft im egoistischen Individualismus verzehrt, je gleichmäßiger sich überall Verstimmung, Ueberdruß, Blasirtheit, Ueberreizung der Gemüther, krankhafte Raffinirtheit der Reflexion geltend macht, je mehr speciell in der einen Stadt

Wien, die damals noch, ohne es eigentlich selbst zu wissen, Beethoven besaß, das überschäumende Leben in völligem Taumel nach Walzern von P. Pixis, C. Czerny, Payer, Schoberlechner, Preisinger, Pensel, Worzschek, Gyrowetz, Leidsdorf — Beethoven nannte Letzteren „Das Dorf des Leides“ — die glänzenden Räume des Apollo- und des Sperlsaales durchwogte, ohne übersättigt zu werden, je mehr diesen wackeren Männern reiche Verleger zur Seite standen — der unaussprechliche Koech (27) hat deren allein sechs verschiedene gefunden —, desto willkommener waren dieser Wiener Gesellschaft die größten und bekanntesten Walzercomponisten der Neuzeit, Joh. Strauß und Lanner. Sie allein waren im Stande, das Volk in trunkene Selbstvergessenheit zu versetzen. Was die moderne romantische Tanzoper nur halb gekonnt hatte, das erreichte Strauß mit dem einen Walzer, der vermuthlich als ein treues Abbild des damaligen gedankenlosen Hinträumens oder der taumelnden Genußsucht das Motto trägt: „Das Leben ein Tanz“. Jetzt erschien das goldene Zeitalter des Walzers. „Man kann wohl sagen, daß die Wiener Lebenslust in jenen Jahren sich zu einer sybaritisch trunkenen Selbstvergessenheit steigerte. Strauß=sche Walzer, Nestroy'sche Possen, die Italienische Oper

mit Tendolini und Moriani, und daneben Bäuerle's „Theaterzeitung" — das war, was damals das specifische Wienerthum kennzeichnete." Wie sollen wir den merkwürdigen Mann charakterisiren? Wohl ist es bekannt, daß die literarische und Künstlergesellschaft des 17. Jhdts ihr Hellas und Arcadien in dem heiligen römischen Reiche aufgeschlagen hatte — fast jeder nur einigermaßen hervorragende Musiker war damals wenigstens der Orpheus oder Amphion seiner Vaterstadt — aber, wenn einmal Attribute im 19. Jhdt. gebraucht werden sollen und neben dem Pesarener Schwan noch ein Plätzchen übrig geblieben ist, so setzen wir unbedingt an diese Stelle den „Orpheus von Wien" Joh. Strauß, der damals und durch zwei Jahrzehnte die europäische Welt vermöge seiner Walzerklänge willenlos hinter sich herzog. Dabei haftet diesem Manne, trotzdem er dem augenblicklichen Vergnügen wie Keiner gedient hat, eine Art Unsterblichkeit an. Und der Sohn setzt das Geschäft des Vaters mit demselben Erfolge fort. Der Vater wurde damals in London als „Walzerzauberer" vergöttert und in diesen Tagen fand Napoleon bei dem Arrangement des neuesten europäischen „Concertes bei Hofe" keinen zum Aufspielen geeigneter, als den Sohn. Die guten

Wiener wußten ihren Strauß zu schätzen! Mozart wurde in der großen Commungrube der Armen beerdigt, von Beethovens Tode nahm man keine weitere Notiz, aber bei der Beerdigung des Walzergeigers öffnete sich das große Portal von St. Stephan. Schmachvoll! Es ist ja nicht zu leugnen, daß Strauß, was Erfindungsgabe betrifft, der bekannten Wiener Fruchtbarkeit nichts nachgiebt — er hat von 1828—49 249 Werke geschaffen; nicht zu leugnen, daß seine Rhythmen, so mannichfach, wie man sich nur denken mag, an Stelle der leiernden Einförmigkeit der älteren Walzer gewaltig elektrisiren, daß in seinen Walzern „hier einzelne Töne pizzicato das erste Viertel anschlagen, hier auf einem schlechten Tacttheil ein Triller aufblitzt, hier krause Figuren sich in die Tiefe stürzen, hier getragener Gesang ertönt, hier mit nachschlagenden Noten, mit Auftacttönen, denen nichts weiter folgt, ein Neckspiel getrieben wird," daß ferner Strauß, unbeeinflußt von der damals in Wien blühenden italienischen Opernmelodie, die alle Fremden wie eine Fee mit ihrem Zaubernetz umstrickte, Hegel nicht ausgenommen, geblieben ist — bei Alledem ist doch ein Aber. Und dieses Aber finden wir, nach Anerkennung dieser Vorzüge, in dem

Urtheil eines Ungenannten über Strauß, der im November 1834 in Berlin vor der Kaiserin von Rußland mit seinem Musikchor von 27 Mann spielte, dessen Reisen ein damaliger Wiener Correspondent so charakterisirt: „Nach dem Safran und den böhmischen Gläsern sind jetzt unsre Walzercomponisten die gangbarsten Ausfuhrartikel," in der „Neuen Zeitschrift für Musik (1834, Nr. 78 pag. 309 ff.) so ausgesprochen: „Diese originelle musikalische Gesandtschaft des Südens, wie ein Geschwindwalzer vorüberrauschend, hatte, trotz seines kurzen Lebens, den Norden wirklich musikalisch aufgerührt: ihre besondere Eigenthümlichkeit ist, daß sie auf die Masse wirkt, mit Jedermann conversirt, mit allen Ohren verliebt buhlt, und so ein Publicum vor das musikalische Forum citirt, das ihm sonst fern bleibt. Ein geistreicher Kritiker Berlins stellt Strauß witzig mit Napoleon und Goethe zusammen, indem er diese „Weltumwälzer", jenen den „Weltumwalzer" nennt und stellt sein Verdienst dahin fest: jedes Instrument von der Klapper an bis hinauf zu dem tonreichsten, zweckmäßig benutzen und zugleich der Ausführung selbst des ästhetisch untergeordneten Musikstückes geistiges Leben und Dauer verleihen können. Derselbe sieht aber bei einem Pot-

pourri, dessen Anfang aus Fidelio entnommen, Beethovens Büste erröthen und entflieht. — Ein andrer Kritiker sagt sehr enthusiastisch: es ist merkwürdig, diesen Struthio auf seiner Violine spielen zu sehen, er beweist nämlich, daß nicht das Instrument für den Tanz, sondern dieser für jenes geschaffen sei; aus diesem scheinbar unordentlichen und gegen alle Regeln der Kunst geführten Streichen blitzt der Funke des Genies und zündet in den brennfähigen Gemüthern, er ist der Mann mit 29 Paar Händen und einer Seele, ein Ludwig XIV., der von sich sagen konnte: la valse — c' est moi! — wobei wir nur erinnern, daß Lanner halb Part rufen würde. — Ja es erhoben sich Stimmen, die mit Strauß den höchsten musikalischen Genuß scheiden sahen, den ihre Beine je empfunden, denen sein elektrischer Bogenstrich so recht bis ins Innere gedrungen war, wo es sonst nie Licht ward. „Aus Leipzig läßt sich das charakteristische Urtheil vernehmen: „Man fand, daß die von Strauß componirten Tänze von dem gut eingetheilten Orchester sehr gut vorgetragen wurden, aber man fand auch, daß dergleichen Musik nicht in den Concertsaal gehöre. Der beste Tanz, ein solcher also, wo schöne Melodien mit effectvoller Instrumentirung sich in den engen Fesseln

des Rhythmus in zwei kurzen Perioden mit Anmuth bewegen (ein Verdienst, welches den Straußschen Tänzen nicht abzusprechen ist, wiewohl die Lannerschen weit edler gehalten und weniger arm an Harmonie sind) — der beste Tanz, sagen wir, erscheint bei mehrmaligen Wiederholungen langweilig, wenn nicht darnach getanzt werden soll, wenn die Hörer in feierlicher Passivität ihn anhören müssen. Herr Strauß geräth aus seiner Sphäre, wenn er Concerte im eigentlichen Concertsaale giebt. Sein Platz ist auf dem Tanzboden, dort ist er wirklich groß; dort pflücke er seine Lorbeeren auch ferner. Er hat die Kraft und die Geistesgegenwart, eine Bande roher Bierfidler zu einem brauchbaren Tanzorchester umzuformen.“ Wenn das erste Urtheil einem sichern praktischen Kunstkritiker angehört, so möchten wir das zweite der warmen enthusiastischen Jugend in den Mund legen das letzte aber als den ruhigen und ernsten Ausspruch, eines Mannes betrachten, der sehr wohl mit der wahren Kunst vertraut ist, dessen Füße aber schon zu viel Selbständigkeit erlangt haben, um Strauß’ Zaubergewalt noch zu gehorchen. Aus dem Allen möchten wir als Resultat Folgendes feststellen: Strauß ist ein genialer Walzercomponist und Virtuos, den wir um so mehr lieb=

haben, weil er nichts Anderes sein will! Seine Tänze erwärmen, elektrisiren und wirbeln Einen unwiderstehlich herum, ja er setzt dem Ermatteten durch seine pikanten Rhythmen und wollüstigen Vorschläge förmlich Schröpfköpfe auf, um die Lebensgeister wieder zu erwecken. Sein Orchester ist auf das trefflichste eingespielt, was allerdings leichter beim engen Umfang ihres Zweckes: die Seele davon ist Strauß, dessen Geist die Körper aller Mitwirkenden beherrscht; daß dieser Einfluß sich etwas körperlich kund thut, mag an dem physischen Genre seiner Leute liegen; wenn seine Streichinstrumente etwas zu schwach waren, so erklären wir dies daraus, daß er einige Geigen als zu arge Brodfresser zu Hause gelassen haben wird. Uebrigens kann Keiner, der wahre Musik im Leibe hat, reine Tanzrhythmen, ohne darnach zu tanzen oder tanzen zu sehen, oder wenigstens behaglich dabei zu essen oder zu trinken Stunden lang aushalten; die Sinnlichkeit will zu einem vollen Genusse in allen ihren Theilen beschäftigt sein, sonst entsteht ein Kampf mit unseren geistigen Empfindungen. Strauß ist der Mann des Jahrzehnts; er windet Blumenkränze für die Jugend, die sie hegt und pflegt, und sich in vollen Zügen daran erlabt; mit der verblühenden

Jugend welkt auch der Strauß, das neue Alter wird sich frische Blumen pflücken" (26).*) Seine weiteren Eigenthümlichkeiten zeigen sich darin, daß er den auf fünf Nummern beschränkten Walzercyclus fixirt, obwohl er eigentlich unfähig ist, eine rechte Einleitung zu schreiben und durch reiche, abwechselnde Harmonie zu glänzen; daß er sich aller in dieser Zeit auftauchenden neuen Tanzformen mit Glück bemächtigt, und ebenso reizende Quadrillen, als seit 1837 Polkas schreibt; daß er sich nur einmal, in seinem Cäcilienwalzer op. 120, an Beethovens großem Genius versündigt hat, indem er ein Thema aus der Sonate op. 47 darin anbrachte; daß er endlich der Urheber jener Manie, aus den, allerdings reichen Stoff darbietenden Opern damaliger Zeit Tänze zuzuschneiden, geworden ist. Köstlich hat G. Wedel (W. v. Waldbrühl) in Nr. 34 der „Neuen Zeitschrift für Musik" a. d. Jahre 1838 in dem „schlafwandlerischen Sendschreiben an Joh. Strauß in Wien" seinen Unmuth über die Tanzoper Aubers und die Benutzung ihrer Motive durch Strauß angedeutet, wenn er unter Anderem sagt: „Gehörten Sie zur bleichen, nervenschwachen, neufranzösischen, sogenannten romantischen Schule, und hätten Sie statt des Ketten-

*) Chiffer des Correspondenten der Schumann'schen Zeitschrift.

brückenwalzers und „Das Leben ein Tanz“ einmal ein „oiseau si j'étais“ oder einen Galgenmarsch gesetzt, so wollte ich Sie schon beim Sehnengeflecht packen, und durch Ihren Magen mit Ihnen reden, daß es Art hätte. Doch zu dem, was ich Ihnen eigentlich zu sagen habe. Ich sah den Abend über Aubers Schwarzen Domino und gewahrte, wie die Menge der Zuschauer und Forscher ganz entzückt war; ich lernte kennen, woran es unserer Hörerschaft eigentlich mangelt. Das genannte Singspiel hat nämlich das Verdienst, daß es von Anfang bis zu Ende aus lauter Tanzweisen zusammengesetzt ist, und daß der Hörer ohne viel Kopfzerbrechen von der Eröffnung an bis zum Schlusse in Gedanken mit walzen und hüpfen kann. Gar oft schon hatte ich früher Gelegenheit, zu bemerken, wie unsre Damen und Herren bei Beethovens Riesensymphonien oder andern Tonwerken“ (ich gebe den Brief abgekürzt) „mit Wiegen des Kopfes in Erwägung brachten, wie viel gefällige Tonstücke, z. B. Walzer oder Franztänze (Quadrillen), sich nicht aus dieser Masse von Stoff hätten zuschneiden lassen . . . Daß diese Hörer in der Welt nicht selten sind, bezeugt die gute Aufnahme, welche nicht nur dieser Schwarze Domino gehabt, bezeugen der Postillon und viele andre Sing-

spiele Pariser Mache, bezeugen die Verarbeitungen und Verrenkungen all dieser Tageswerke, die man von allen Bierfidlern, an allen Wirthstafeln hört, bei jedem Notenladen durch die Fensterscheiben gucken sieht. Das, dächte ich, könnten wir Beide zu unserem Vortheil benutzen. Ich schlüge Ihnen nämlich vor, ein Singspiel zu setzen, zu dem ich mich anheischig machte, Ihnen eben die Worte, den Stoff zu liefern. Es müßte dies natürlich ein Stoff im Geiste der Zeit sein, irgend einen teuflischen Helden oder eine Teufelei einschließen, aus einigen Gebeten, einigen Verwünschungen, einem Mordgemetzel, und einigen Trinkgelagen zusammengesetzt sein . . . diesen Stoff nun sollten Sie mit Ihren Tonblumen überstricken und sich dabei nicht die mindeste Gewalt anthun. Von Anfang bis zu Ende müßte es eben ein Tanz sein und im bunten Wechsel könnten sich Walzer, Galopp und Franztanz verknüpfen, nur daß Sie da, wo ich das Hauptspektakel anbringe, auch das Spektakel mit Trommel, Pfeife, Posaune verdoppeln oder verdreifachen. Schon allein von der staatswirthschaftlichen Seite betrachtet, muß mein Vorschlag Beifall finden, indem er das Geld, was jährlich für Partituren über den Rhein wandert, im alten römischen Reich hielte und uns zu Gute kommen ließe, in=

dem es dann möglich würde, auch auf Singspiele einen bedeutenden Einfuhrzoll zu setzen, wie man ihn bis jetzt nur auf den Champagner häufte, den selbst zu verfertigen uns doch vielschwerer fallen möchte, als das tänzerlichste Singspiel, wenn Sie meinen Rath nur hören wollten. Was die künstlerische Seite anbetrifft, so werden Ihre Versuche eben das im höchsten Grade sein, was man heutigen Tages sucht. Als schlafendem Manne können Sie mir wohl glauben, wenn ich Ihnen sage, daß Ihre Tänze mir vor allen gefallen, daß ich sie nur mit den Leistungen Ihres Landsmannes Lanner vergleiche und daß ich alle verkappten Tänze von der Seine weit unter denselben halte. Kommen Sie einmal an das Singspiel, so haben Sie ein ganz neues Feld vor sich, Sie sind überhoben, lästige lange Aushängeschilder für Ihre Arbeiten zu ersinnen, wir bedürfen dann keiner Kettenbrücken=, Regenbogen=, Feuerwerkswalzer mehr, sondern jetzt erst wird uns das Leben ein Tanz, und Tanz ein rechtes Leben, wie Sie es schon ahnen mochten, als Sie die herrlichsten Walzer hinwarfen. Ich möchte wirklich ein besserer Redner und Ueberreder sein, als ich es in der That bin, um Sie für meinen Vorschlag zu gewinnen, damit es uns in Deutschland

gelänge, unsre Herrschaft über die Bühne auszudehnen, wie dies in Frankreich dem Künstlerpaar Scribe und Auber gelungen ist. Daß unsre Kunst uns eine fette Pharaonis-Kuh sein würde, welche die magern auffräße, kann ich Ihnen versichern . . . die Tantième würde uns so anspornen, daß wir auch, wenn wir erst einmal im Zuge sind, das Jahr unsre vier Singspiele von den Fingern schnippen würden.“ . . Strauß ist endlich der Erste gewesen, der seinen Walzern charakteristische Titel verliehen hat. An den Absurditäten, die später daraus folgten und wovon weiter unten die Rede sein wird, hat er zum Theil insofern auch Schuld, als nur wenige seiner Bemerkungen — die „Scharmantwalzer“ und „Das Leben ein Tanz“ vielleicht ausgenommen — zum Inhalte passen. Wir wissen allerdings, daß die älteren Tänze zumeist Nichts von Inhalt an sich tragen, aber die Strauß'schen, sowie alle späteren entsprechen den Aushängeschildern eben so wenig. Und wenn Strauß eine Quadrille „Raub der Sabinerinnen“ betitelt und darin einen „Entführungsgalopp“ und einen „Versöhnungswalzer“ auftischt, so kann das zwar einen schwachen Beweis dafür liefern, daß der Componist — oder vielmehr „Geiger“, wenn nicht Livius, so doch mindestens Beckers

Weltgeschichte gelesen habe, im Uebrigen aber für Nichts als ein schwaches Manöver gehalten werden, Großes anzukündigen und Gewöhnliches zu leisten. — Sein Rival Lanner, der auch 207 Werke hinterlassen, wird von allem bisher über Strauß Gesagten mitgetroffen, höchstens tritt bei ihm die sinnig gemüthliche steyrische Natur mehr in den Vordergrund. Nicht zu übersehen ist weiter, daß diese beiden Dioskuren der Wiener und überhaupt deutschen Gesellschaft das Orchester hinsichtlich der Ausstattung mit den verschiedensten Instrumenten auf den Höhepunkt gebracht haben, den es heute noch nicht wieder verlassen hat. Ohne Tamtam, Ambos, Glöckchen und den ganzen Reichthum einer Nürnberger Krambude scheint keiner der beiden Theile, weder Componist, noch Publicum, sich zufriedengeben zu können. In alten Zeiten that's eine Viola, oder das Streichquartett, in gewissen nationalen Tänzen noch heute das einfachste Instrument. Strauß und Lanner haben sich ihres Ruhmes, die ersten und einzigen Tanzcomponisten zu sein, nicht lange erfreut. Was noch von Poesie um sie schwebt, verschwindet in Kurzem durch die aller Orten wie Pilze aus der Erde schießenden Tänze, deren Männer wie Labitzky (op. 243), Fahrbach (op. 159), Gungl (op.

150), Lumbye, C. Faust und hundert Andere, der Tanz-Albums nicht zu gedenken, Legionen in die Welt senden. Das Zeitalter, in welchem die sittliche Erschlaffung sich mit Schein und Halbheit begnügt, in welchem der Materialismus factisch und praktisch alle Lebensformen so beherrscht, daß die gesellschaftlichen Schichten von den Arbeitern der Fabriken bis hinauf in die höchsten Sphären darunter aufseufzen, das Zeitalter, wo der Weltball nicht schnell genug läuft, wo man das Dampfroß und den Telegraphen auf die x-te Potenz erheben möchte, wo über die Gesellschaft, wie zu der Zeit, da „ein großes Sterben“ durch Europa ging, der St. Veitstanz entstand, ein Tarantismus der Vergnügungssucht, wie nie zuvor, gekommen ist: das Zeitalter verlangt Tanzmusik. Alle Stoffe, aus denen solche geschnitten werden können, müssen herhalten. Oft sind die luxuriösen Titelblätter das Beste. Manches Ansprechende und Poetische, wie z. B. Gungl's Träume auf dem Ocean“, ist geschaffen worden, aber nichts Epochemachendes. Dagegen ist man wahrhaft närrisch im Erfinden von Titeln für derlei Producte. Ein Blick in einen Musikaliencatalog genügt. Da findet man „Aurora, Clotilde“ und alle denkbaren weiblichen Namen,

„Liebesträume= oder Ambospolkas, Affenwalzer und Elephantenquadrillen, Eisenbahngaloppaden, Merkursflügel, Rosen ohne Dornen, Elektrische Funken, Pfennige und Landjunker, Exotische Pflanzen und Amazonen, Wettrennen und Hirschsprünge, Eisele und Beisele und Mephisto, Jasmin und Seelenspiegel, Schnellsegler und Tunnel, Hans Jörgel und Famuli, Tanzrecepte und die Homburger Saison, die Sennerin und die Graziöse, Spiralen und Bonbons, Spleen und Phänomene, Vibrationen und Extravaganten, Teufelsfratzen und Etwas Kleines, Erhöhte Pulse und „Man lebt nur einmal", Ceres und Orientalen, Winterfreuden und Heufest, Aeolus und Zephyr, Serben und Chinesen" — ein buntes Charivari, aber authentische Namen! — Auch das Männerquartett hat sich der modernen Tanzformen bemächtigt und singt Engelsbergersche Quadrillen, Zöllnersche Walzer und Wein=Galopps: ein Beweis dafür, daß die Tanzform nirgend zu entbehren ist. Die in dem dritten Decennium unseres Jahrhunderts herausgegebenen „Tanzlieder" dagegen nach Art der alten provençalischen von Kretschmer als Novität geboten, machten vollständig Fiasko. Schließlich hat doch L. Köhler in seiner Sammlung von Volkstänzen aller Nationen zwar nicht dem

Tanzsaale, wohl aber den Musikfreunden einen besseren Dienst erwiesen, als mancher opusreiche Tanzschreiber. In diesem Werke liegt für den, der es nicht abspielt, sondern denkend betrachtet, eine vollständige Entwicklung dieses Zweiges der Musik, und somit weist das Werk an sich über seinen ursprünglichen Zweck als „bildende Uebungs= und Unterhaltungsstücke" weit hinaus.

Was soll man endlich über den Einfluß solcher Musik, ohne die weder ein Drehorgelspieler noch ein Gastwirth, weder der blinde, Brot heischende Geiger, noch das zehn=jährige am Klavier träumende Mädchen bestehen kann, die aber keinen veredelnden Zug, keine gesunde Empfindung laut werden läßt — was soll man von dem Einfluß solcher Musik auf das Volk sagen? Ist irgend eine Depravation vorhanden, so fällt die Schuld davon auf die „Offenbach=Verdi'sche Muse aus dem Lorettenviertel", die „verzuckerte Rohheit" welschen Opernkrames. Denn diese sind es, welche unsre Volkslieder und Volkstänze nichtswürdig todtgemacht haben — sie reichen Fusel statt edeln Weines dar.

Endlich hat E. M. Oettinger in seinem Roman „König Jerome Napoleon und sein Hof" (II, 32—41) einen Vergleich zwischen Tanz und Politik angestellt.

Jeder Vergleich hinkt, so auch dieser bedeutend, ich will ihn aber doch im Auszuge mittheilen. Tanz ist in unseren Augen die Politik der Beine, nach Heine's Blasphemie sogar ein Beten mit den Beinen. Nichts ist unbeständiger als Tanz und Politik. Jede neue Zeit gebiert eine neue Politik und jede neue Politik neue Tänze. Diese sind ein bildlicher Commentar zu jener und umgekehrt.

Zur Zeit Richelieu's und Mazarins tanzte ganz Frankreich die Sarabande, unter dem selbständig gewordenen Ludwig XIV. die Menuett. Zur Zeit des fünfzehnten Ludwig, der Zeit des Weiberregimentes, prädominirte der Cotillon, zu deutsch „Unterrock“. Zu Anfang der französischen Revolution begann die Quadrille, ein rhythmischer Ausdruck jenes Zeitabschnittes: der König und die drei Stände bildeten die Quadriga, das Viergespann der getheilten Staatsgewalt. Als aus dem Schooße des Convents die allesgleichmachende Madame la Sainte Guillotine heraufstieg, tanzte das fieberkranke, blutberauschte Volk die Carmagnole.

Später, als Napoleon den Lindwurm der Anarchie in den Staub trat, machte die Contrerevolution und fast gleichzeitig mit ihr der Contredanse mit seinen „chaînes anglaises“ und „grandes promenades“ seine

Rechte geltend — Continentalsperre und Promenade von Spanien bis Moskau! Nach Napoleons Sturze mußten die Franzosen nach dem deutschen Ländler tanzen, ihre Politik nach der Pfeife der Alliirten regeln. Zur Zeit des Wiener Congresses usurpirte der deutsche Walzer eine Macht von der Donau bis zur Seine und Frankreich verlor trotz des diplomatischen Tanzmeisters Talleyrand seine politische Selbständigkeit und mit ihr die Souverainität seiner Nationaltänze. Nach der Restauration des achtzehnten Ludwig liebäugelten die Politik und der Tanz mit England und Rußland und warfen sich gleichzeitig der Anglaise und dem Mazurek in die Arme. Als Karl X. 1830 die gesetzmörderischen Ordonnanzen Polignacs wie Blitze vom blauen Julihimmel herniederzucken ließ, erhob sich im Nu die beleidigte Volksmenge und jagte, wie im Galopp, in drei Tagen drei Dynastien aus Frankreich hinaus.

Mit den drei glorreichen Julitagen begann die Herrschaft des Bürgerkönigs, des Galopps und jenes beneidenswerthen Herrn Musard, der noch jetzt der Abgott aller Grisetten, der Gungl des französischen Galopps ist. Der beste Tänzer dieses Tanzes war der Herzog von Orleans, der einen großen Theil seiner

Popularität der ausgezeichneten Fertigkeit zu verdanken hatte, mit welcher er im Galopp die Herzen aller Frauen der Pariser Bourgeoisie mit sich fortzureißen verstand. Während der achtzehnjährigen justemilieu-Herrschaft des sogenannten Bürgerkönigs Louis Philipp hielt Frankreich die rechte Mitte zwischen dem bonapartistischen Contre-danse und dem orleanistischen Galopp; ersterer artete indeß in eine Art von Travestie aus und auf diese Weise entstand, wie in der Politik, so auch im Tanze, der sehr ehrenwerthe Cancan, eine Blasphemie des spanischen Fandango, ein frivoles Pasquill auf Sitte und Anstand, ein in Tanzform umgegossener „Faublas". Die Schamlosigkeit dieses Tanzes, die mit der Politik der rechten Mitte gleichen Schritt hielt, war das faule Ei, aus welchem die communistische Polka, die dralle, schwarzäugige, braunnackige Zigeunerdirne aus den böhmischen Wäldern und mit ihr, wenige Jahre später, die socialistische Februarrevolution und mit ihr das Jahr 1848 hervorbrach. So weit Oettinger. Die Politik des neuen Kaiserreiches fand ihr Symbol in der Quadrille à la Cour und rief noch in diesen Tagen fast alle Souveraine Europas à la Cour.

Nicht minder interessant ist es, die Stellung, welche

die Heroen unsrer Tonkunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Tanzmusik eingenommen haben, zu beobachten. Händel und Bach legten in die herübergebrachten französischen Tanzformen die ganze Fülle ihres Geistes. Bach insbesondere verdanken wir die Erhebung der Tanzrhythmen in das Gebiet des Idealen, auf dem fortan das moderne Instrumentalstück möglich und in sich selbst erstarkend zur herrschenden Kunstform der Suite, später der Sonate und Sinfonie ausgebaut wird. Haydn, der heiter scherzende, naive, volksthümliche Tondichter, cultivirte besonders die herrschende Form der Menuett; nicht blos in seinen Sinfonien, er hat auch die bekannte Ochsenmenuett als Gelegenheitsmusik geschrieben. Die natürliche und darum dem Volke verständliche Sprache weckt er auch in seinen Menuetten. Ja, er bildete „die ursprünglich rein französisch-nationale Form der Menuett zu einer eigenthümlich deutschen um, wie Boccherini im Geiste der italienischen Nationaltänze, so daß man sagen kann: die Menuett, überhaupt eine der bildungsfähigsten aller Tanzmusikformen — sei Eigenthum sowohl des deutschen, wie des französischen und italienischen Volksgeistes“ (Riehl). Für Mozart und Beethoven ist die Tanzmusik ein fernabliegendes

Gebiet. Betreten sie es, so fühlt man gleich, mit welchem Unbehagen, mit welcher simplen, angesichts ihrer sonstigen herrlichen Tonschöpfungen fast kläglichen Eintönigkeit und Steifheit sie sich auf demselben bewegen. Mozart vermochte sich in seinen Walzern nicht über die damals herrschende kurze Form zu erheben. Nur seine Contretänze tragen ein etwas aristokratischeres Aussehen, aber auch viel Barockes an sich, z. B. der Contretanz mit dem Gewitter. Beethoven nun vollends, dessen Tänze neuerdings die H. Litolffsche Verlagshandlung neben den übrigen Compositionen herauszugeben sich gemüßigt gesehen hat, (es sind 6 ländrische Tänze, 7 dergl., 12 Menuetts, 6 Contretänze, 12 deutsche Tänze) leistet in Monotonie und Geistlosigkeit darin das Höchste. Man darf getrost diese Beethovenschen Walzer für Schiedermeyer oder Krch'sche Producte halten, aus denen das hohle Nichts herausgähnt. Merkwürdig bleibt aber dabei doch, daß im Contretanz Nr. 2 das Motiv des Finales der Eroica getreu wiedergegeben erscheint, sogar mit der Fermate, die allerdings bei der praktischen Ausführung die auch die herkömmlichen Formen überspringende humoristische Laune Beethovens documentirt. Wir erkennen daraus, daß Tanzmusik, dieses niedere Genre, zu

schreiben, der Componist der Sinfonie und des Quartetts nicht berufen war. Und wenn Beethoven selbst der Sonate op. 106 ein Verzeichniß seiner Compositionen und unter diesen auch ein solches seiner Tänze beifügte, so ist diese Aufmerksamkeit, welche der Meister den flüchtigen Producten widmete, aus dem Worte zu erklären, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Nur über einen Diabellischen Walzer hat er 32 tiefsinnige Variationen geschrieben.

Ideal bleibt aber stets seine Menuett aus dem Septuor, gleicherweise wie Mozarts Don Juan-Menuett. Mehr geneigt zur Composition von Tänzen und glücklicher auf diesem Felde waren zufolge ihrer romantischen Richtung Weber und Spohr. Reißiger schließt sich der empfindsamen Richtung an, während F. Schubert eine vollständige Reformation mit seinen Walzern hervorruft. Aus ihnen sprechen eine veredelte Volksthümlichkeit, eine romantische Phantasie, eine herzige Wienerische Lust, aber auch der Melancholie widerfährt im Sehnsuchtswalzer ihr Recht. Die für alle Nachfolger gültig gewordene Wirkung des Rhythmus durch Anschlagen des Basses und Nachschlagen zweier Accorde ist bei Schubert vorherrschend. Strauß wurzelt in mehr als einer

Beziehung in diesem Wiener Kinde — die Neueren seit Mendelssohn sind zwar über eigentliche, praktisch auszuführende Tanzmusik erhaben, aber doch haben sie das Verdienst, die gemeine Tanzweise und zwar die neuere in das Gebiet des Idealen erhoben zu haben. Mendelssohn zumal hat in der Musik zum Sommernachtstraum ebensosehr im Rüpeltanze den Ausdruck des derbsten Humors, als im Elfenreigen den des Traumhaften und des bezaubernsten Waldgeheimnisses gefunden. Den Saltarello finden wir zum Finale der A dur-Sinfonie verwendet. Schumanns Walzer im Carneval sowie die übrigen zahlreichen Tänze und Märsche sind voll köstlicher Frische. Chopin legt in seinen Polonaisen, Walzern, Mazurken „seinen aufwallenden Zorn, seinen glühenden Haß, seine unendliche Liebe, seinen zuckenden Schmerz, seine fieberhafte Erregung bis zum mänadenhaften Taumel nieder und sucht in der zauberischen, feenhaften Welt ein schmerzliches Glück zu finden". Liszt's Feuer sprüht aus den ungarischen Märschen und dem chromatischen Galopp und Berlioz hat in seiner phantastischen Sinfonie „wie aus sonderbaren Nebelmassen aus der Einleitung im vollen Glanze das reizende Walzerthema hervorbrechen lassen und — wie weiterhin

sich die Celli im engen Zirkeltanz drehen und den geraden Tact neckend hineinspielen und die Geigen es gar noch nachahmend aufgreifen und die anscheinende Verwirrung sich doch im schönsten Maße hält, das ist nun wirklich unwiderstehlich!" — Um nicht zu gedenken der mehr oder minder gelungenen Bravourtänze der verschiedensten Componisten von den niedrigsten Producten Burgmüllers und Kuhés durch alle Stadien hindurch bis zur Höhe eines Faust=Walzer von Liszt nach Gounods Motiv, sei hier bemerkt, daß wir in neuerer Zeit erleben, was schon zu Bachs Zeiten sich ereignete, natürlich mutatis mutandis. Bach verwendete die nationalen, altfranzösischen Tanzformen für seine contrapunctische Musik und beginnt damit den Beweis zu führen, daß gerade das ein entschieden nationales Gepräge tragende und mit dem Volksliede verwandte Tanzstück eben durch diese einfache nationale Grundlage Einfluß auf die höheren musikalischen Kunstformen gewinnt. Seit jener Zeit haben wir freilich erlebt, daß, je weiter sich die volksthümliche Tanzweise von ihrer Grundlage entfernt, sie desto mehr inhaltslos, langweilig, grob=sinnlich und niedrig=lustig wird. Freilich hat die Romantik des älteren Strauß und Lanner einen glücklichen Wurf gethan und

die Welt in einen förmlichen Rausch versetzt; aber auf diesen Rausch folgte ein höchst nüchternes Erwachen. Nun wirft sich die Tanzmusik der Unnatur des Opernwesens in die Arme, verliert ihren Einfluß auf die höheren Kunstformen und wird von dieser „überzuckerten, welschen Rohheit oder französischen Leichtfertigkeit“ abhängig. Die Neueren legen in die moderne Tanzform den tiefsten Inhalt ihres Seins und Geistes; immerhin ein Beweis, wie wenig die modernen Musikformen der Tanzweise entbehren können. Wenn auch dieses Streben und diese Thatsache nicht für das Volk und ebenso wenig von Einfluß auf die Tanzcomponisten ist, so bleibt sie doch ein Beweis dafür, daß eine edle Hand das anfänglich und an sich Gemeine zum hohen Weltenspruche gestaltet, wie Schumann selbst sich ausdrückt. Die gemeine Tanzweise aber wuchert und blüht in handwerksmäßig betriebener Weise fort, wie der Marsch. Denn auch dieser, ursprünglich so einfach, schmucklos, kurz und charakteristisch, hat mit dem Verlassen der nationalen, volksthümlichen Grundlage seinen Nahrungssaft aus der Oper saugen müssen und ist je länger je mehr zu einem überladenen, schwülstigen Spectakelstück geworden.

Wer sich angesichts dieser Thatsachen vergegenwärtigt,

wie die alten Tänze, die doch unmittelbar im Volksleben wurzelten, vermöge ihrer Melodie und ihres Rhythmus die volksthümliche Grundlage für die durchgebildete Instrumentalmusik geworden sind, kann sich der Thatsache nicht verschließen, daß die gegenwärtige Armseligkeit und handwerksmäßige Betreibung dieses Kunstzweiges ihren Grund in dem Verlassen der national-volksthümlichen Basis hat. Wir gelangen zu dem Resultat, daß wir der Tanzmusik, die gegenwärtig die niedrigste und verachtetste Stufe der Musik geworden ist, den Bau unserer modernen Kunstformen verdanken; daß keine Art der Musik, weder Kirchen- noch Opernmusik, ihrem Einflusse sich hat entziehen können und zwar zum Schaden für die Tanzmusik selbst, die fortan ihre dürftige Nahrung aus tanzhaften Opernrhythmen zieht; daß ferner die mannichfachen Gestaltungen und Wandlungen der Tanzmusik der treue Spiegel und Ausdruck der jeweiligen gesellschaftlichen Stimmung und der Culturzustände überhaupt sind; daß endlich kein Zweig der Musik seiner ursprünglichen Form so untreu geworden ist und diese Untreue schwerer an sich selbst hat büßen müssen, als gerade die Tanzmusik.

Vorstehende Skizze will durchaus den Charakter eines Versuches gewahrt wissen. Genug, wenn sie ein Anstoß wird, ein in dem angedeuteten Umfange bisher noch unbebautes Feld zu erforschen. Mit der kleinen Schrift von F. L. Schubert „Die Tanzmusik“, die im Ganzen weniger eine Geschichte der Musik, als vielmehr ein planer Abklatsch aus Czerwinski's Geschichte der Tanzkunst ist, hat diese meine Arbeit nichts gemein.

Anmerkungen zu den beigegebenen Tonsätzen.

Vieles mag in unsern Tagen für volksthümlich ausgegeben werden, was nicht durchaus volksthümlich aus alter Zeit her ist. Darum habe ich mich begnügt, unter Nr. 19, 20, 21, 23 nur einige wenige ächt nationale Tänze anzuführen, unter denen der deutsche Ringelreihen wegen seines absoluten Mangels an Rhythmus und der farblosen Harmonie und Melodie die tiefste Stufe behauptet. Der Text ist ein trefflicher Commentar zu der Bemerkung eines gleichzeitigen Autors, daß die „Frevleins" klafterhoch dabei gesprungen seien und daß die Geistlichkeit, wie gegen den „Hosenteufel", so gegen diese schamlosen Tänze eiferte. Eine vollständigere Sammlung aller möglichen Volkstänze hat F. L. Schubert in seiner Geschichte der Tanzmusik (Leipzig, Merseburger) gegeben. Alle übrigen in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts erwähnten Tänze und Tanzmelodien aus Opern gehören der Gegenwart an und sind in jeder Leihbibliothek zu haben. Im Uebrigen habe ich mich auf das Nothwendigste beschränkt.

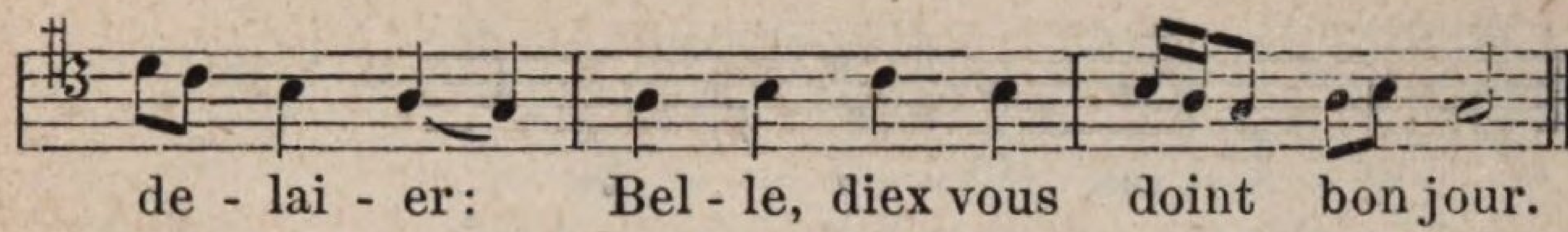
1. (224 bei Ambros.)




très — haut pen - - sé qu'a pai - nes iert ac-com-
plis — li - - - - - ser - - virs — dont
jai - - è grè.

2.

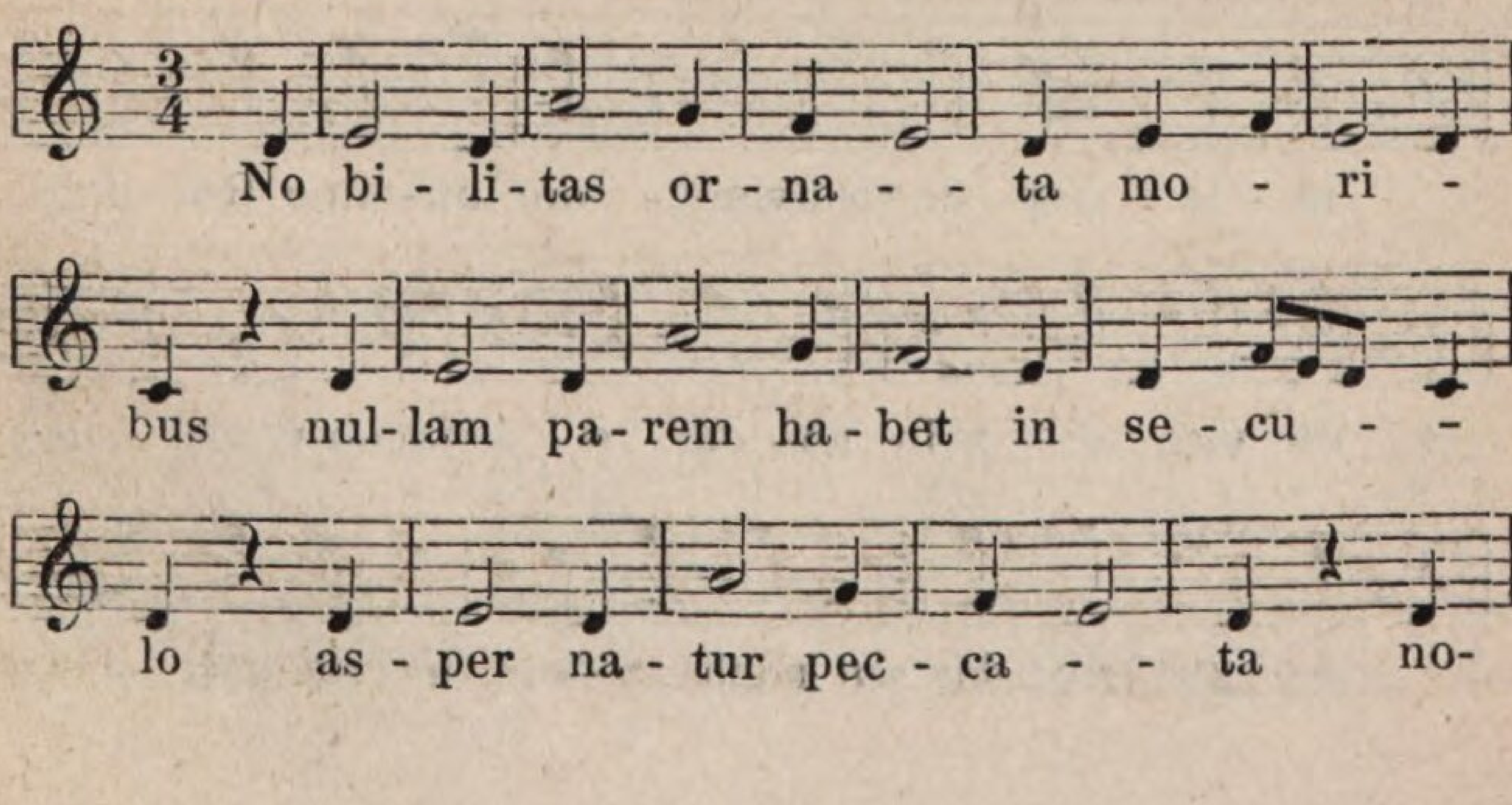

L'autrier par la ma - ti - née entr' un bos et
une pas - to - re ai tro-vée chantant pour son
un vergier
en-voisier
et di- sait un son pre-mier chi mi tient li
mais d'a - mor Tan- tost cel - le par en - tor —
ka je loi — de frai - nier — si li dis sans



3. (230 bei Ambros.)



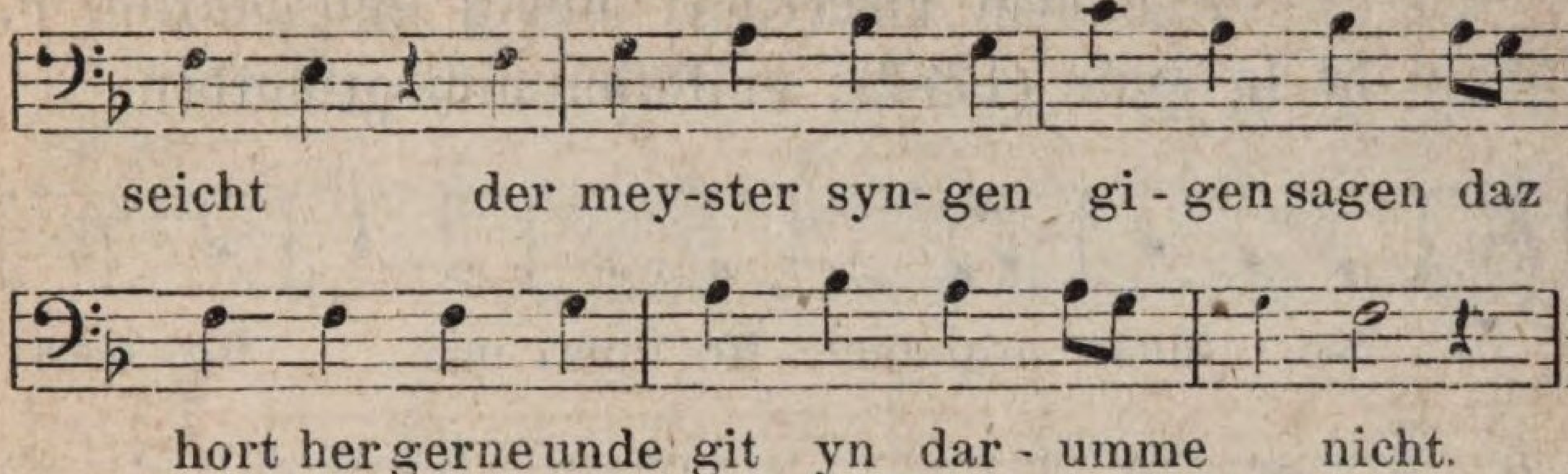
4. a.




u. ſ. w.
bi - li - tas or - na - - ta

b.

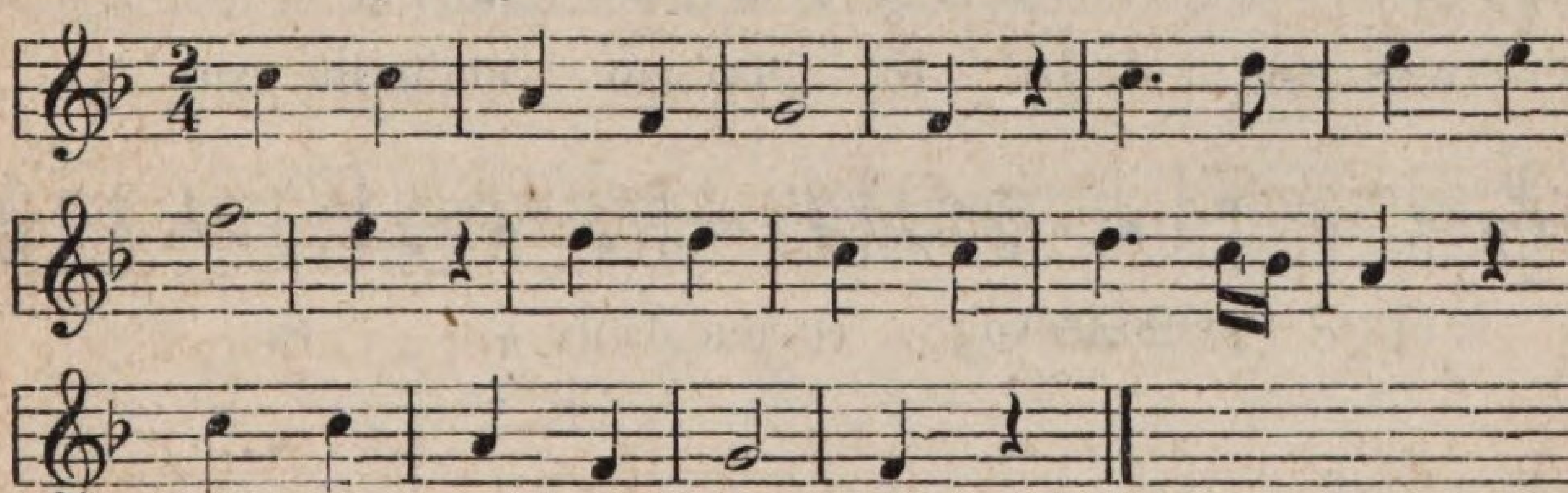

Der ku - ninc Ro - dolp myn- net Got vnd
Der ku - ninc Ro - dolp rich - tet wol vnd
ist an tru -wen ste - te der ku - ninc Ro-dolp
haz - zet val- sche re - te der ku - ninc Ro-dolp
hat sich ma – nigen scan-den wol vor - sa - get
ist eyn helt an tu - gen-den unvurt-za - get.
Der ku - ninc Ro - dolp e - ret Got unde
al - le wer - de vrouwen, der ku - ninc Ro - dolp
let sich di kein ho - en e - ren scou-wen ich
gan ym wol daz ym nach sy - ner mil - te heil ge-



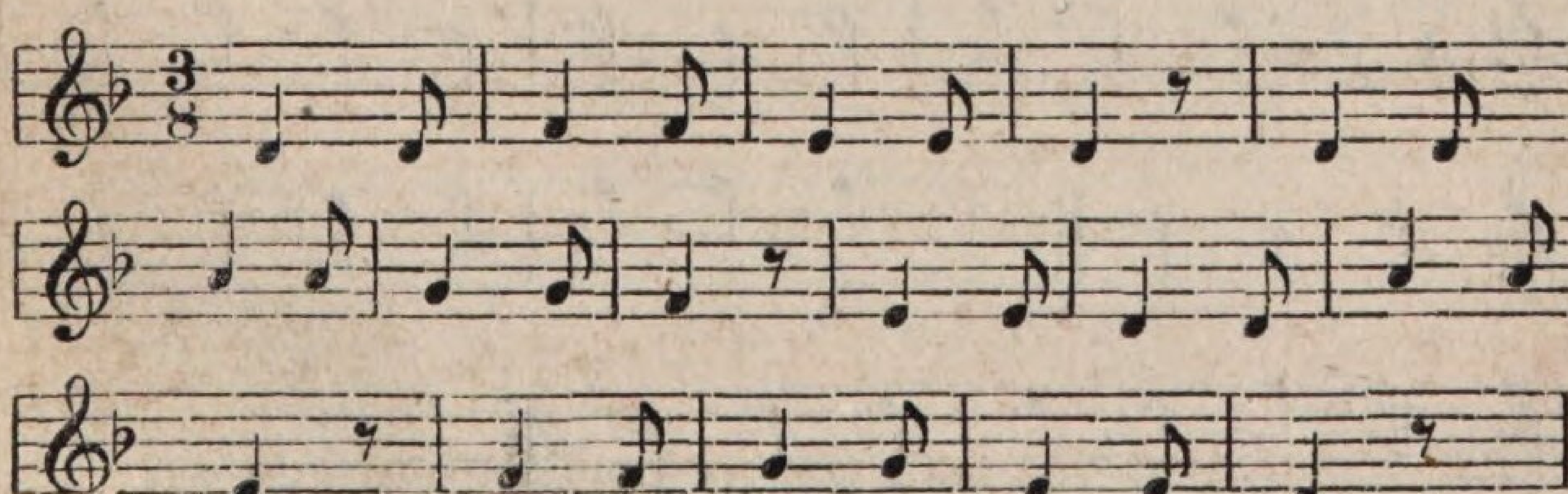
5. Niederl. Volkslied a. d. 15. saec.



6. a. Franz. Volkslied a. d. 15. saec.



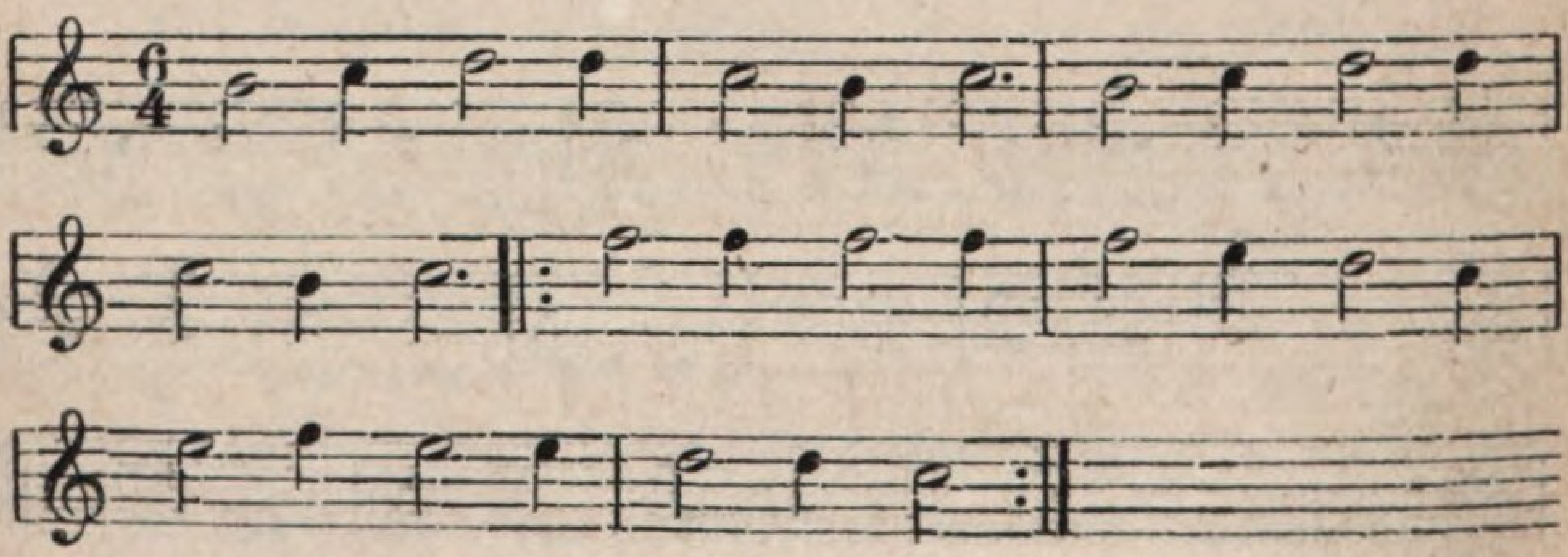
b.



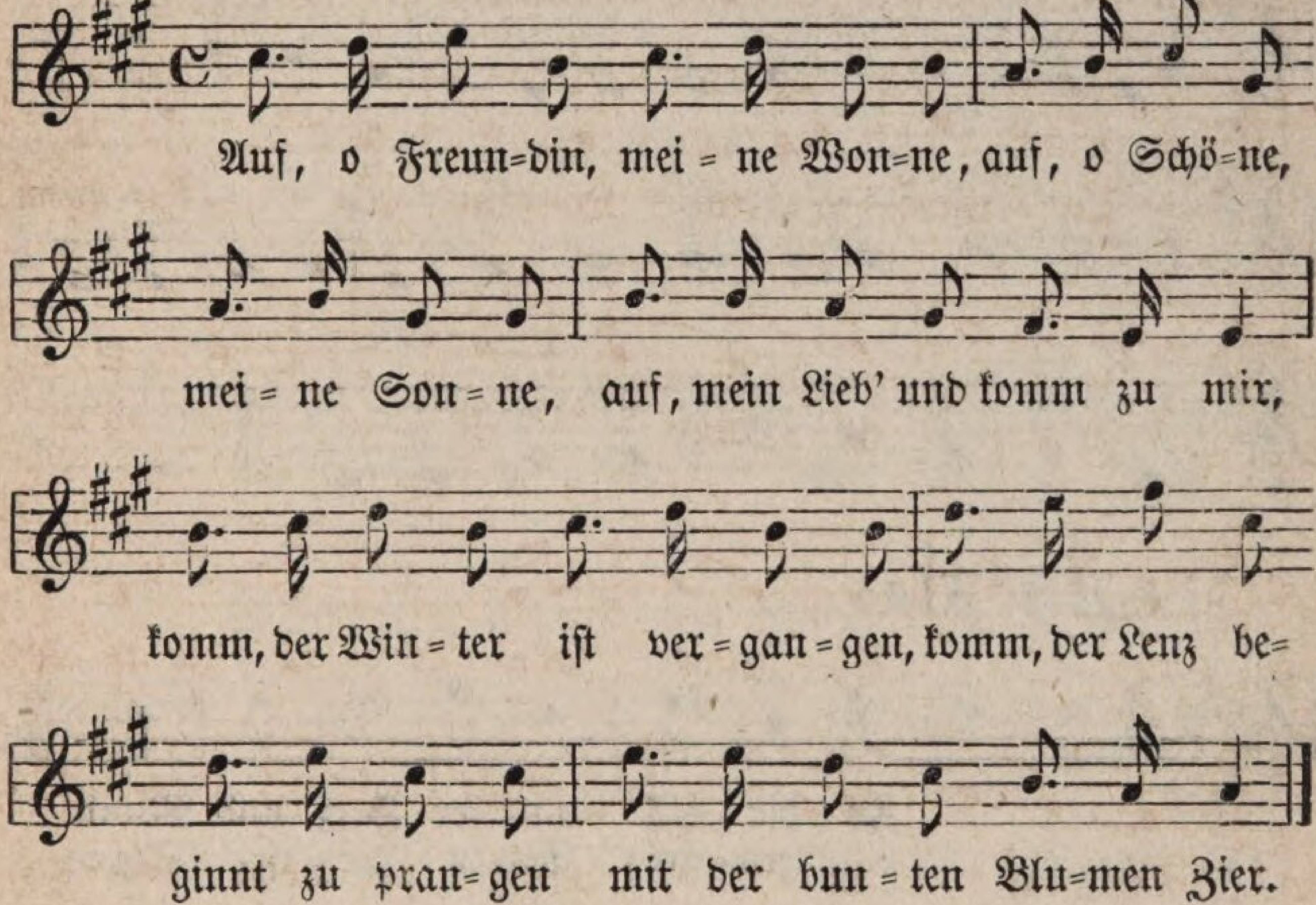
7. a. **Aus dem Liederspiel Robin und Marion v. Adam de la Hale (1282); volksthümlich geworden.**



b.



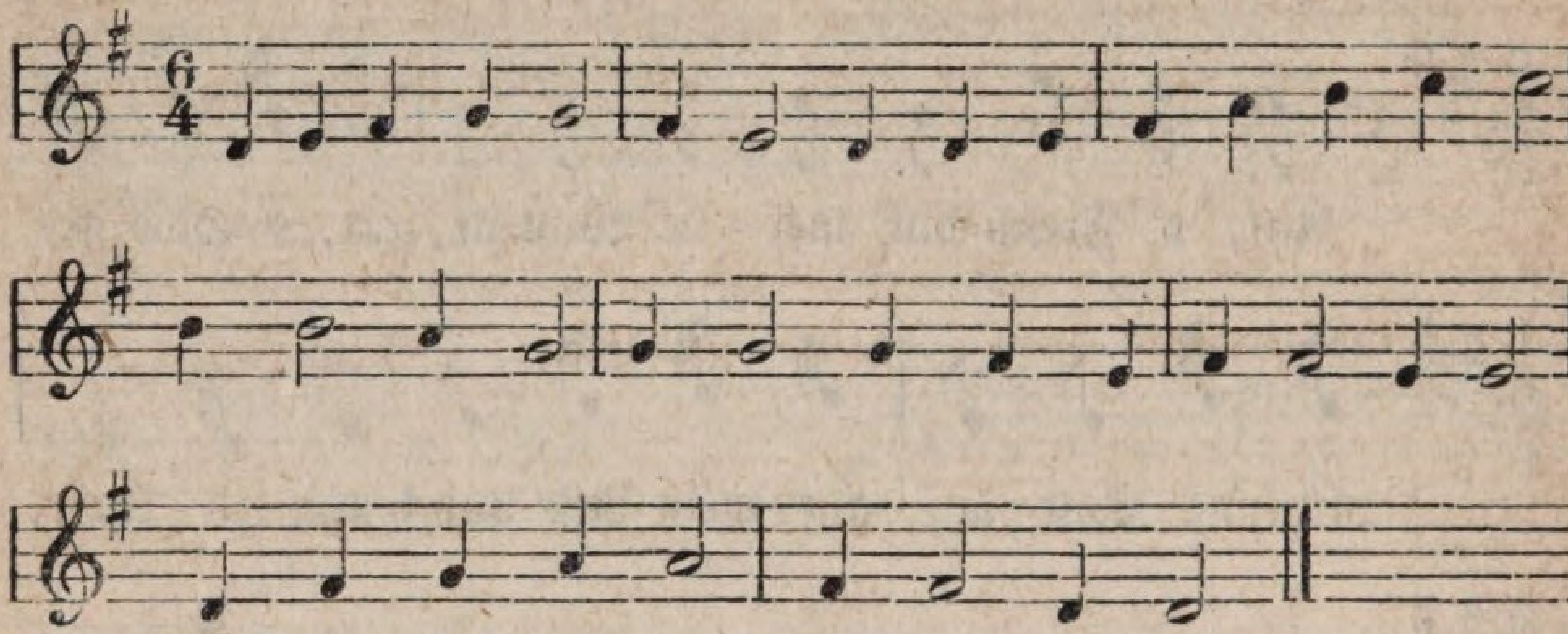
8. J. G. Ahle. Salomon. Lenzen- und Liebeslied.



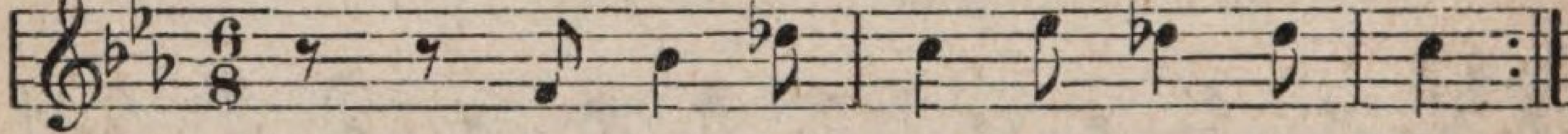
9. J. G. Ahle. Morgenlied.



10. Nachspiel. Thema der fugirten Chique.



11. Ch. Flor.



Zu dir soll un= ser Herz und Mund
o gro= ßer Gott in die= ser Stund

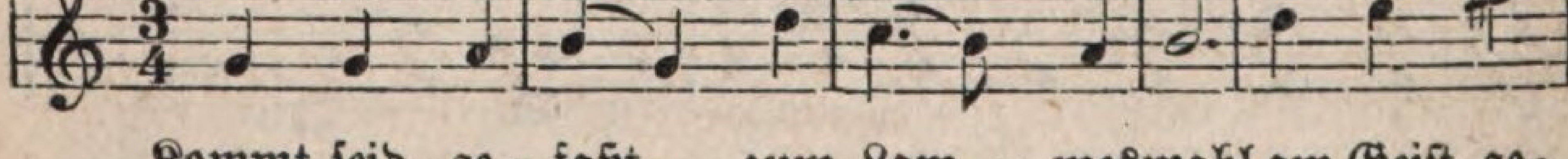


als aus der Tie= fe schrey= en. Ach

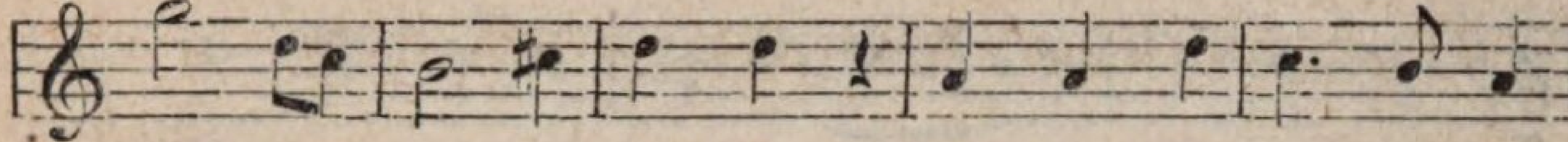


tritt her= an, du bist der Mann, der uns kann schnell befreien.

12. Knorr v. Rosenroth. 1684.



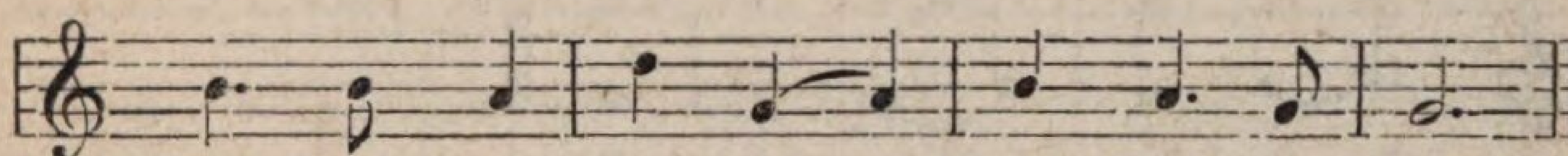
Kommt, seid ge= faßt zum Lam= mesmahl am Geist ge=



ziert mit wei = ßen Rö = cken. Wir sind im ro = then Meer



der Schuld nicht blie = ben ste = cken. Dem Herrn, der

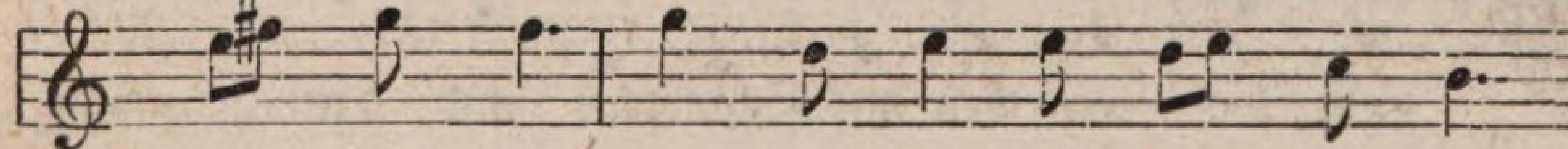


un = ser Fürst, sei Lob ohn' al = le Zahl.

13. Georg Christoph Strattner. 1691.



Him = mel, Er = de, Luft und Meer zeu = gen von des

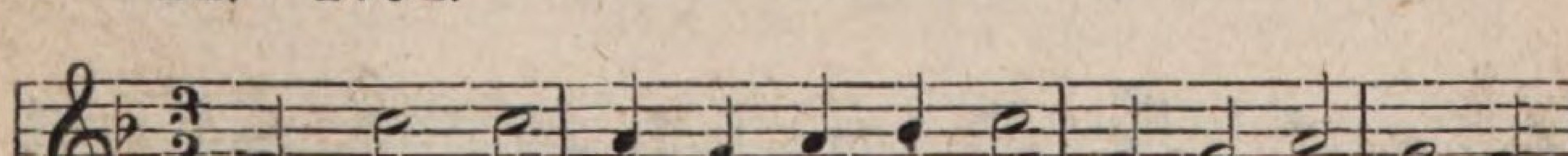


Schö = pfers Ehr', mei = ne See = le sin = ge du,



bring' auch jetzt dein Lob her = zu.

14. 1704.



Komm, Lieb = ster, komm — — — in dei = nen Garten,



15. Christ. Friedr. Richter.

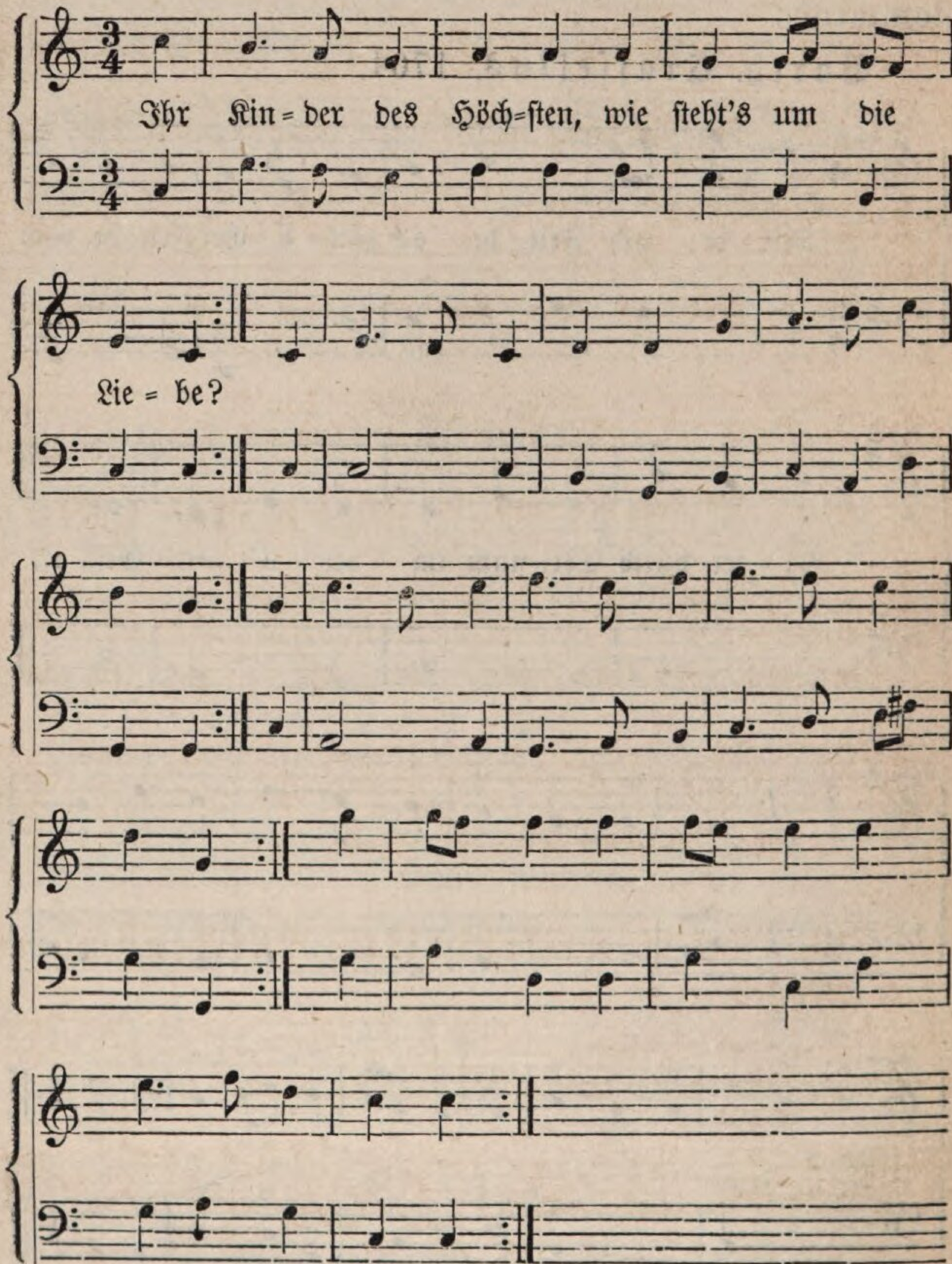


b. Aus dem Freylinghausen'schen Gesangbuche stammend:

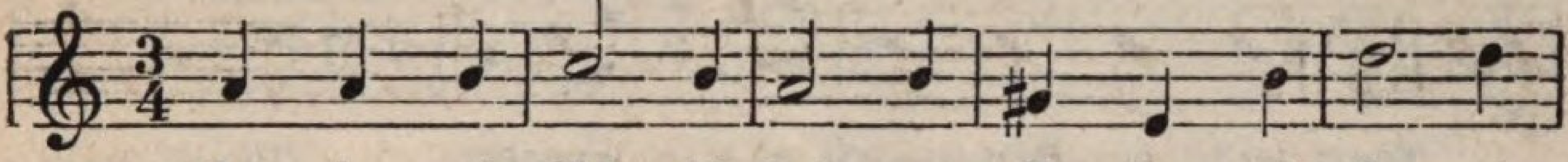
Barth. Crasselius. 1704.



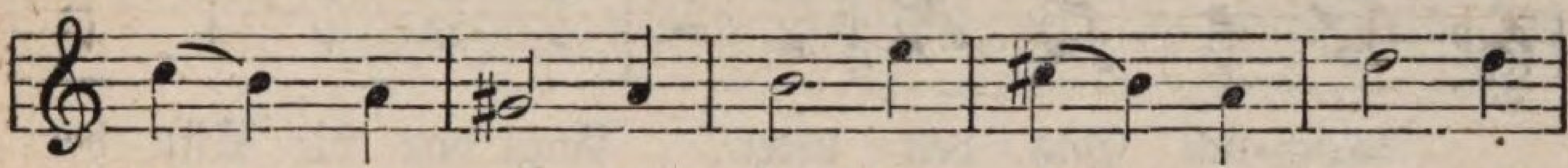
c. Ch. A. Bernstein. 1704.



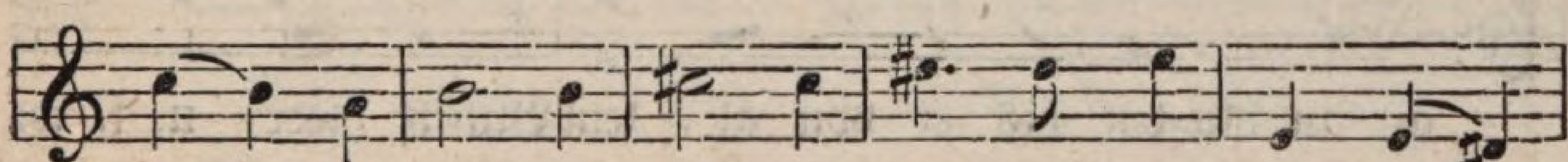
d. Joh. Angelus. 1698.



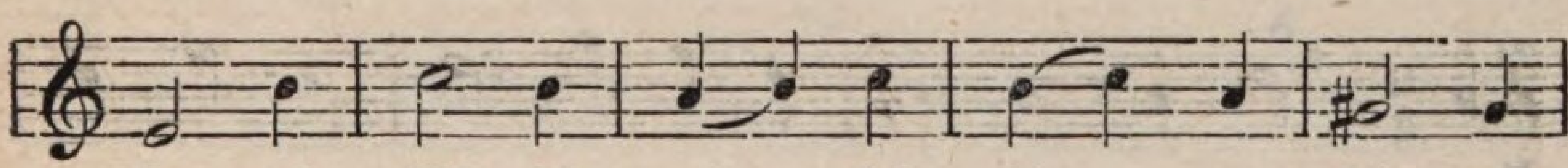
Je = su, wie süß ist dei = ne Lie = be, wie ho = nig=



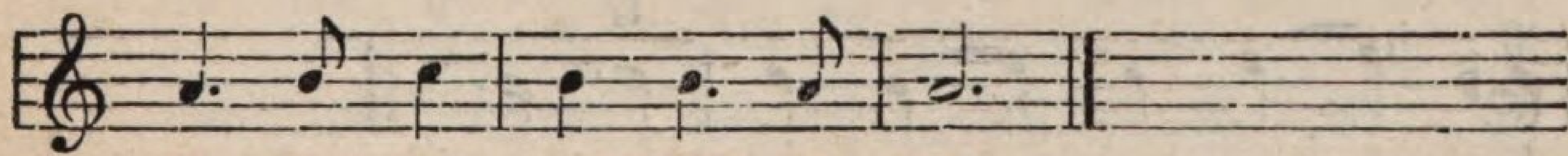
flie = ßend ist dein Kuß! Der hät = te gnug und



Ue = ber=fluß, der nur in dei = ner Lie = be blie=



be; wie süß ist es bei dir zu sein und



ko = sten dei = ner Brü = ste Wein.

16. Aus R. Keisers (1712) Passionsmusik von Brockes.

a. Einleitung.

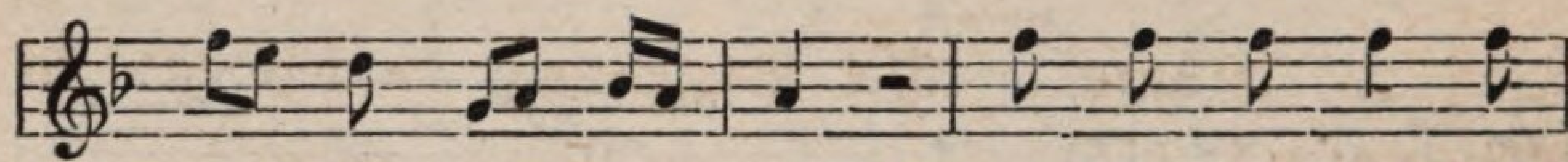


u. s. w.

b. Die Arie selbst.



Gott selbst, der Brunnquell al = ler Freuden, ein un = er=

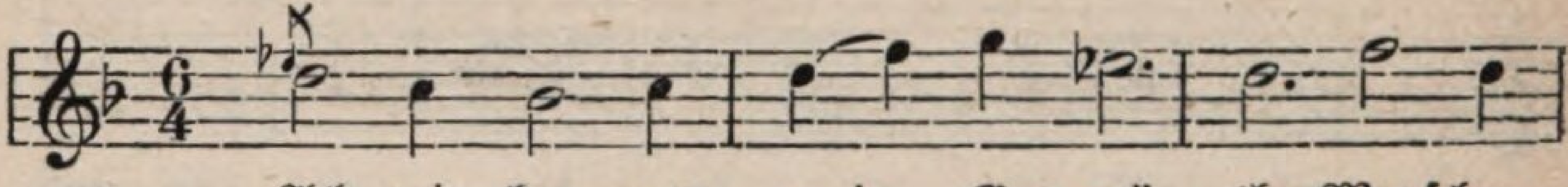


forsch=lich Gna = den = meer, fängt vor die Sün = der

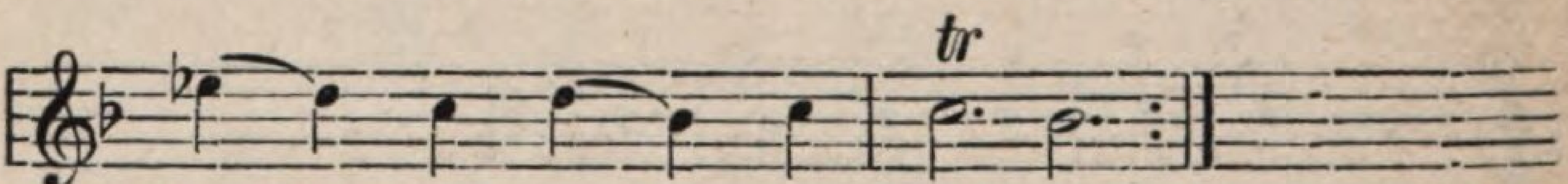


an zu blu=ten, bis er von al = lem Blu= te leer u. s. w.

c. Choral.



Ach, wie hun= gert mein Ge = mü = the, Menschen=



freund, nach dei = ner Gü = te u. s. w.

d. Choral.



Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein' be=



gang'ne Sün = den, da ist nie=mand, der hel=fen



e. Choral. (Die Begleitung durchgehend in Achtelnoten.)

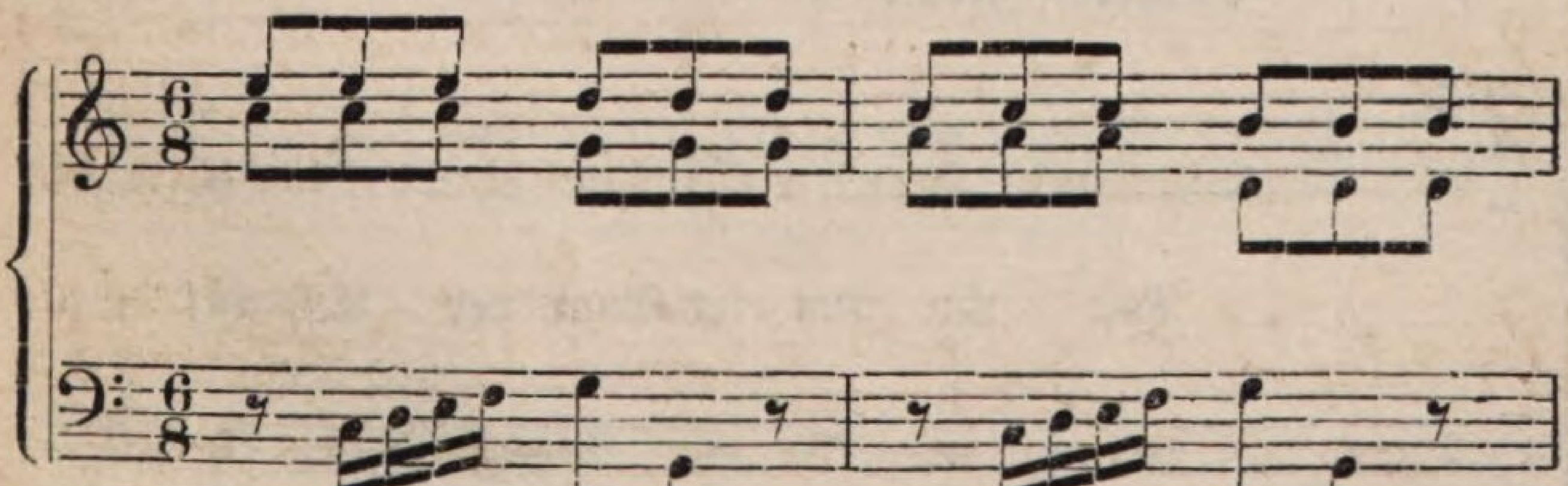






17. a. Passionsmusik von Mattheson.

Einleitung zum Choral: Ach Gott und Herr.





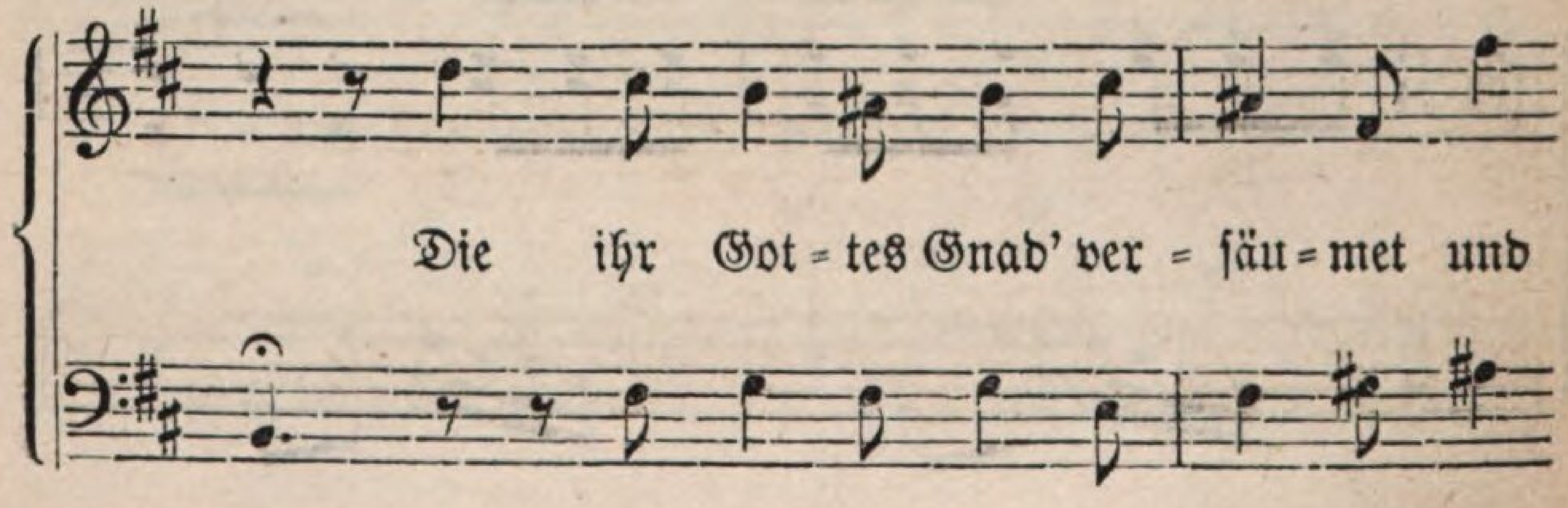
b. Choral.



c. Arietta.

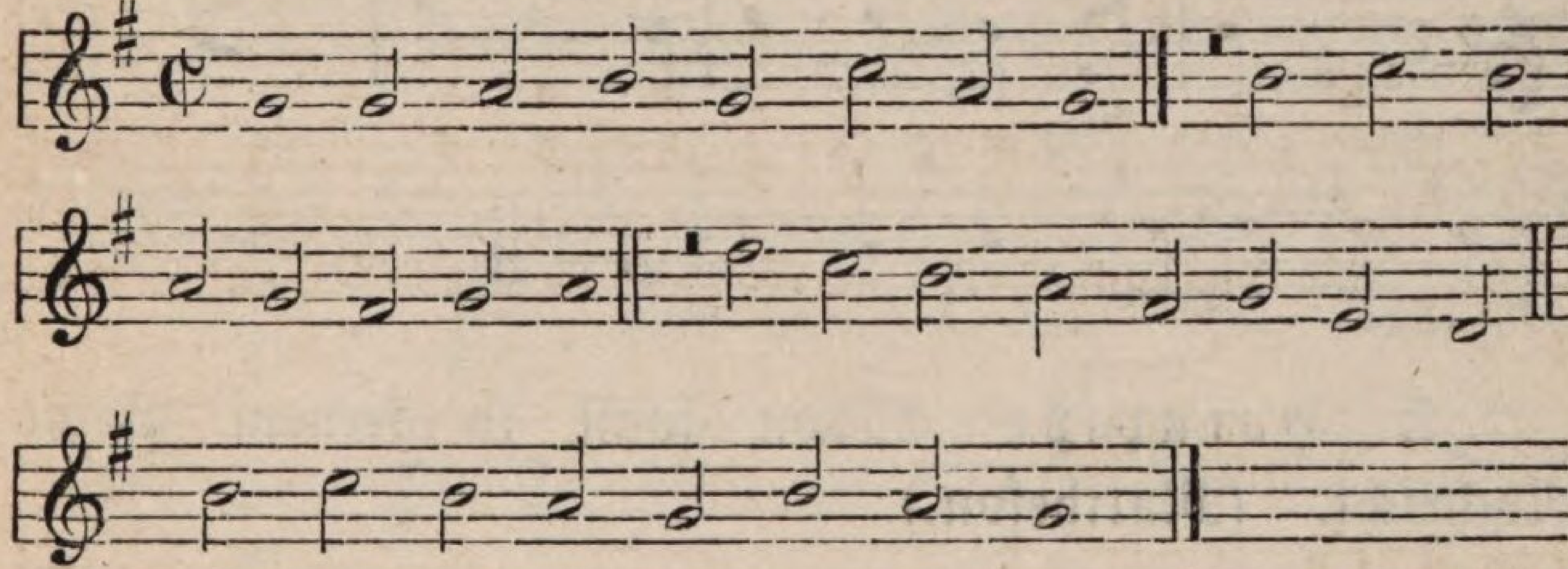


Tochter Zion.

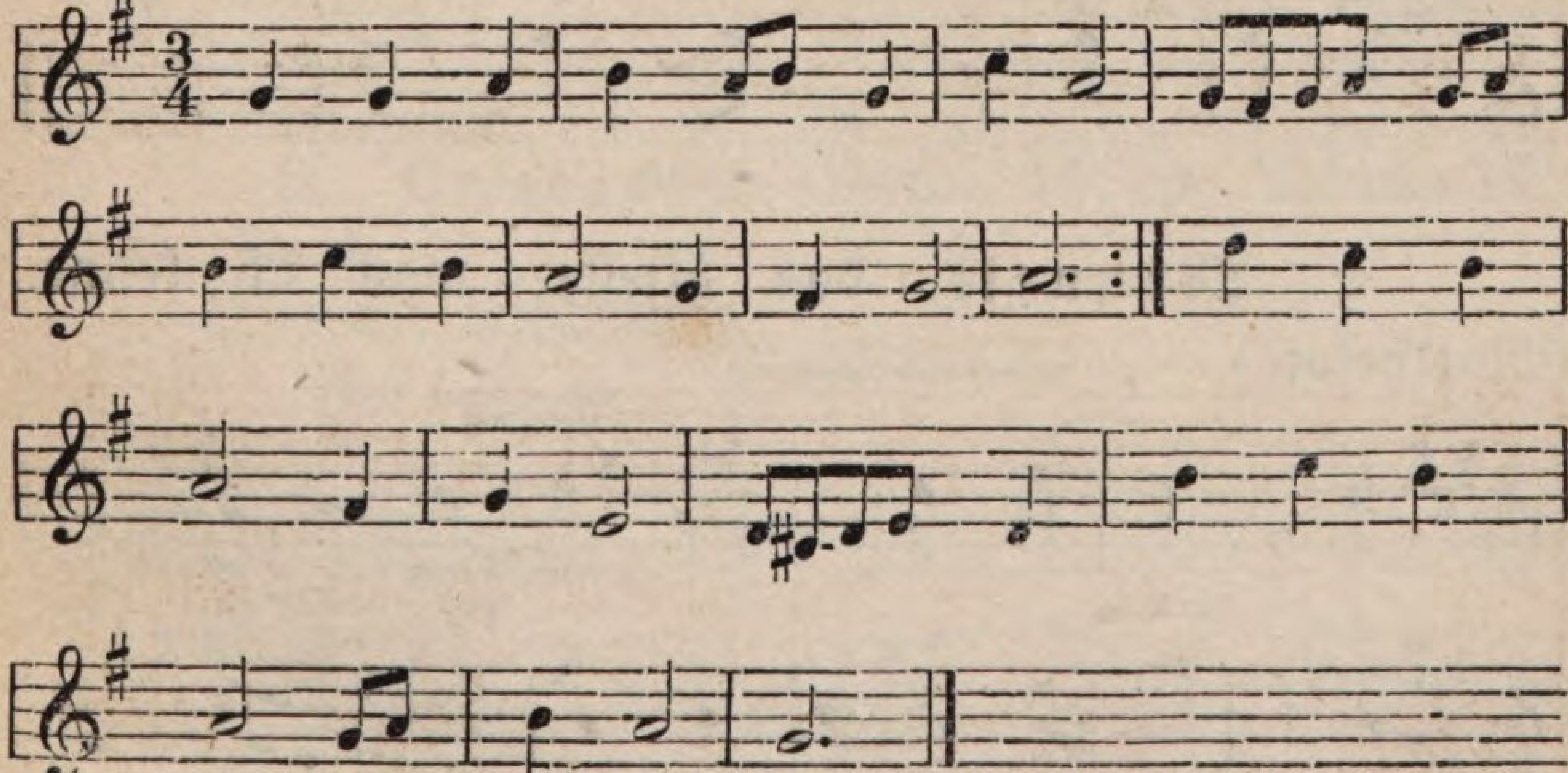




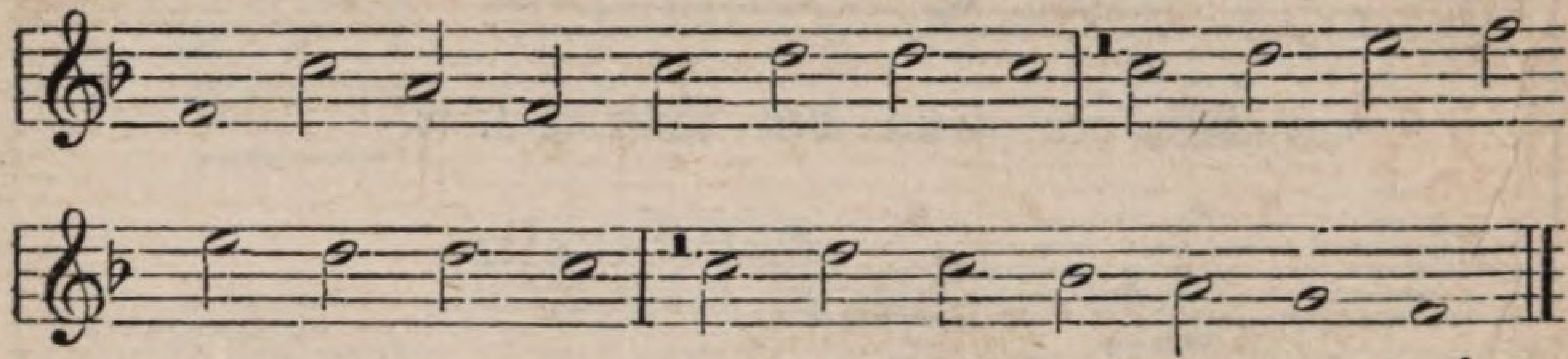
d. Wenn wir in höchsten Nöthen sein.



Menuett.

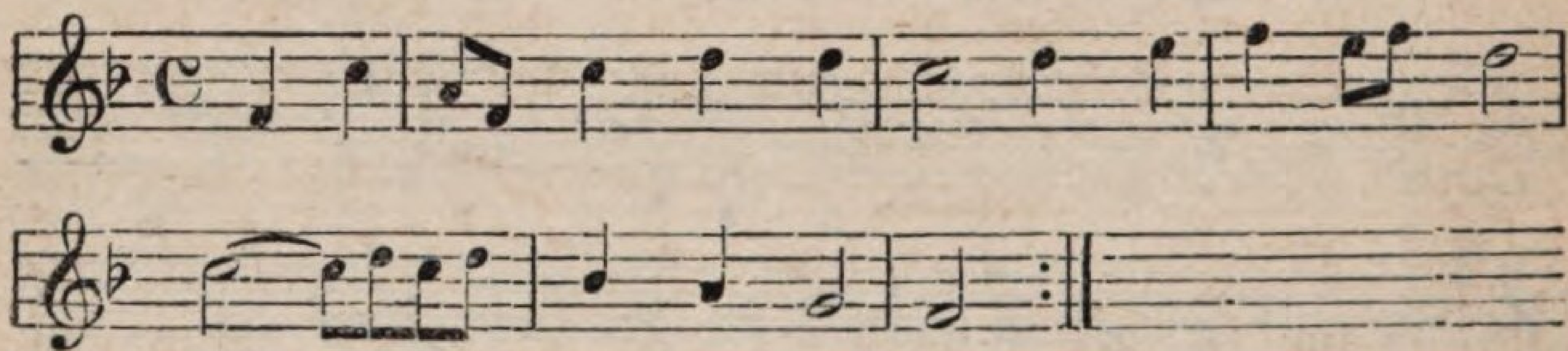


e. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

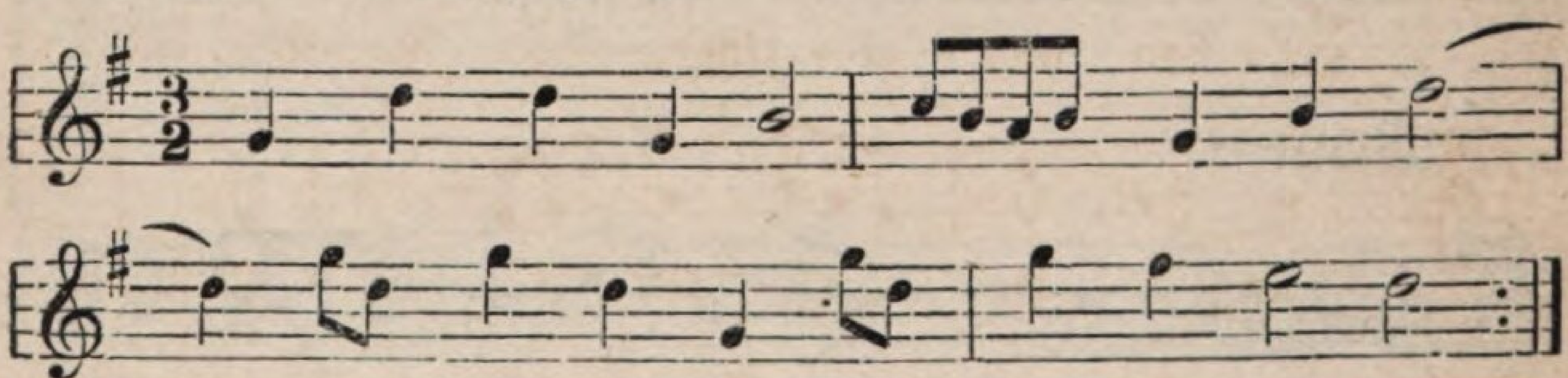


u. s. w.

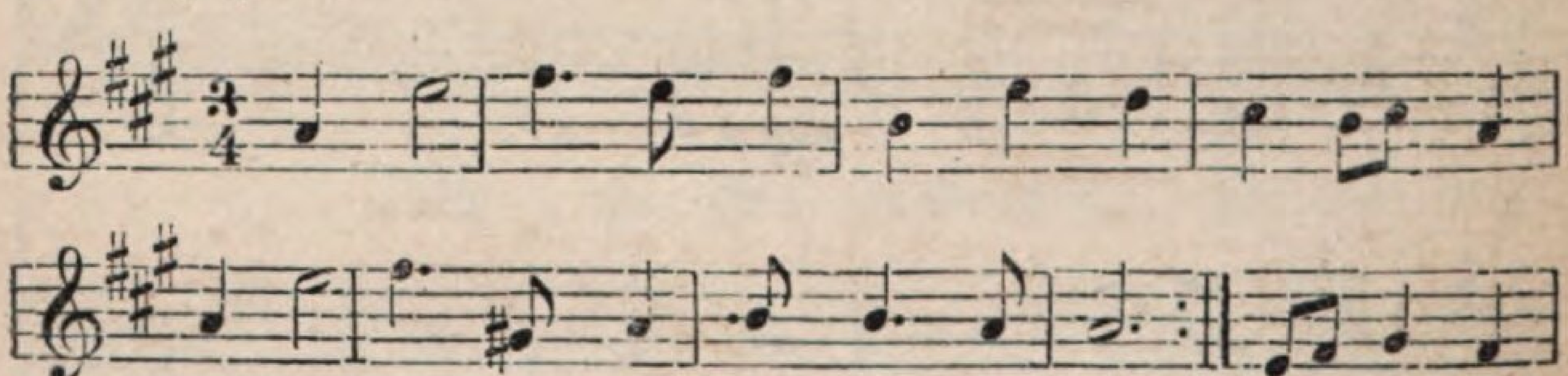
Gavotte.



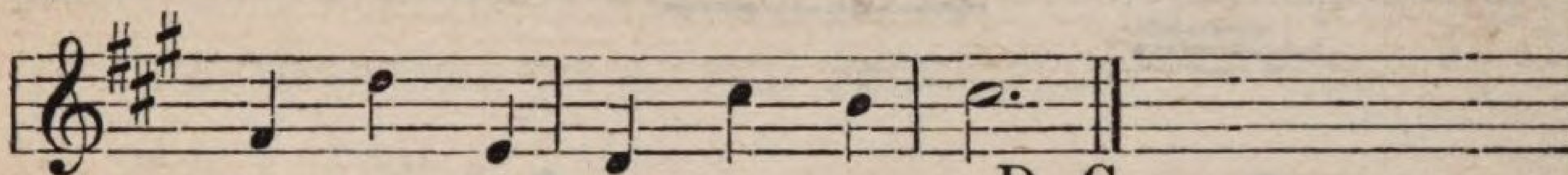
f. Hornpipe, davon sonst in keinem Buche Nachricht. (Mattheson.)



g. Menuett, das älteste, was ich kenne. (Mattheson.)

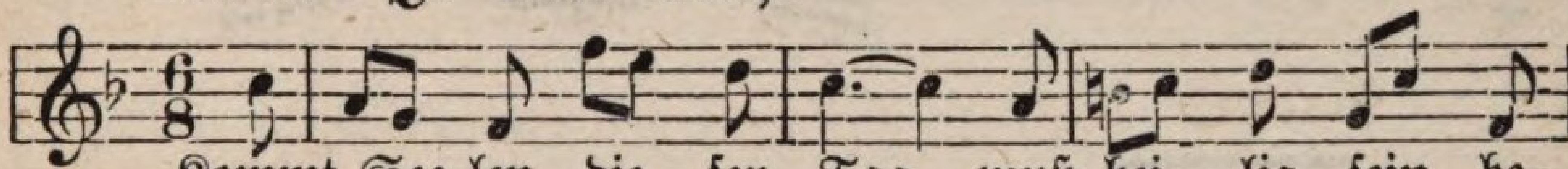




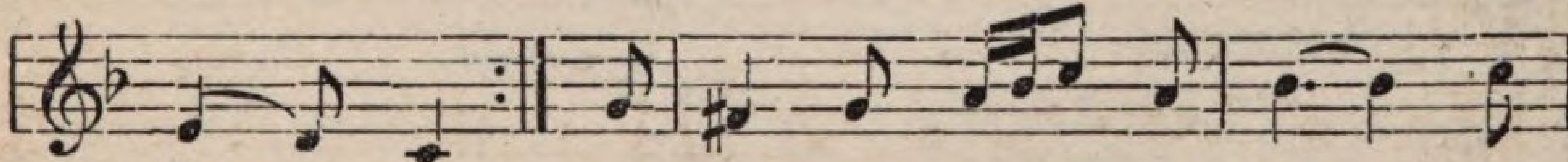


D. C.

18. a. J. Seb. Bach.



Kommt, See=len, die = ser Tag muß hei = lig sein be=
Sprecht Got=tes Tha=ten aus mit neu = er = weck = ten



sun = gen, Heut' hat der wer = the Geist viel
Zun = gen:



Hel = den aus = ge = rüst't, so be = tet, daß er

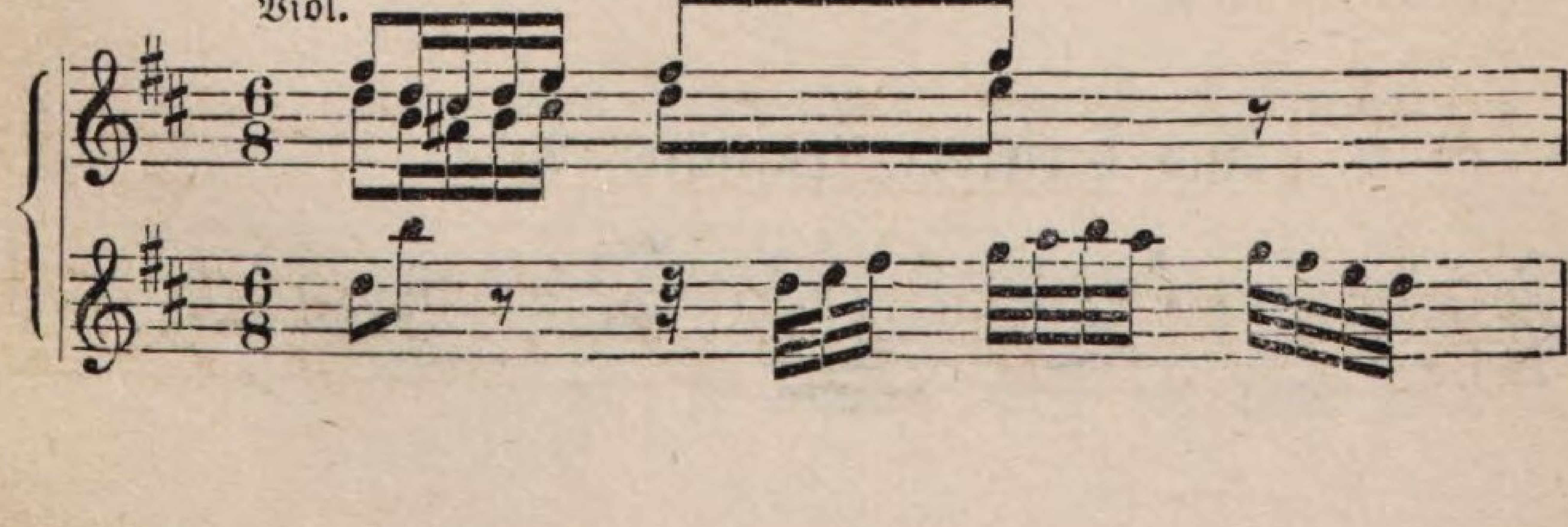


auch die Her = zen hier be = grüßt.

b. Concerto: Dom. 15. p. Trinitatis di Seb. Bach.

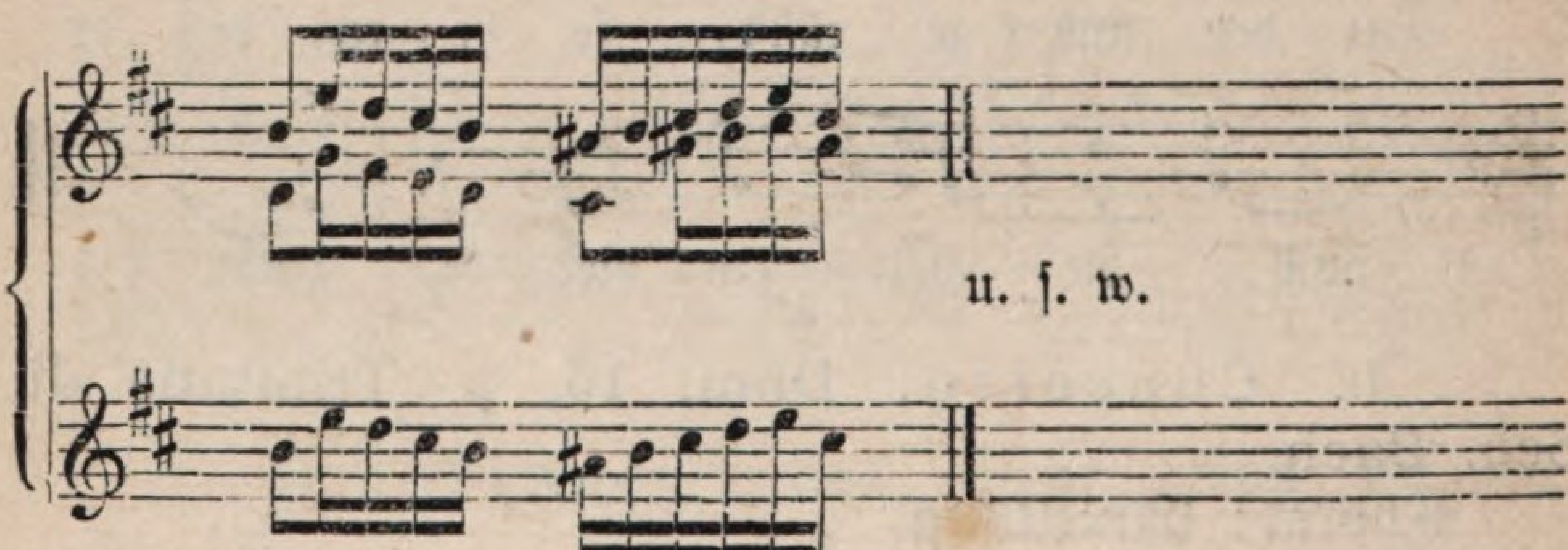
Choral: Einleitung.

Viol.

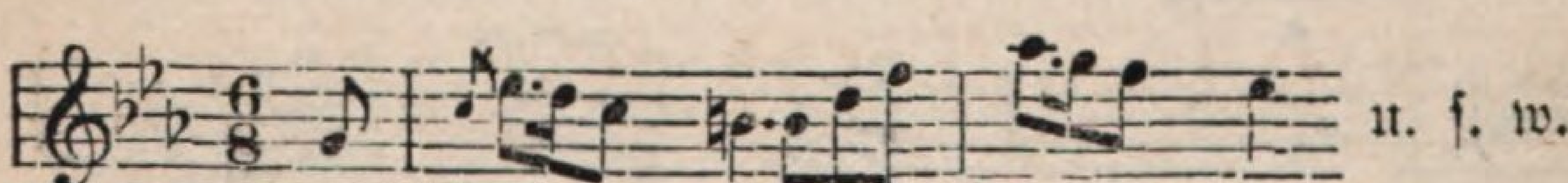








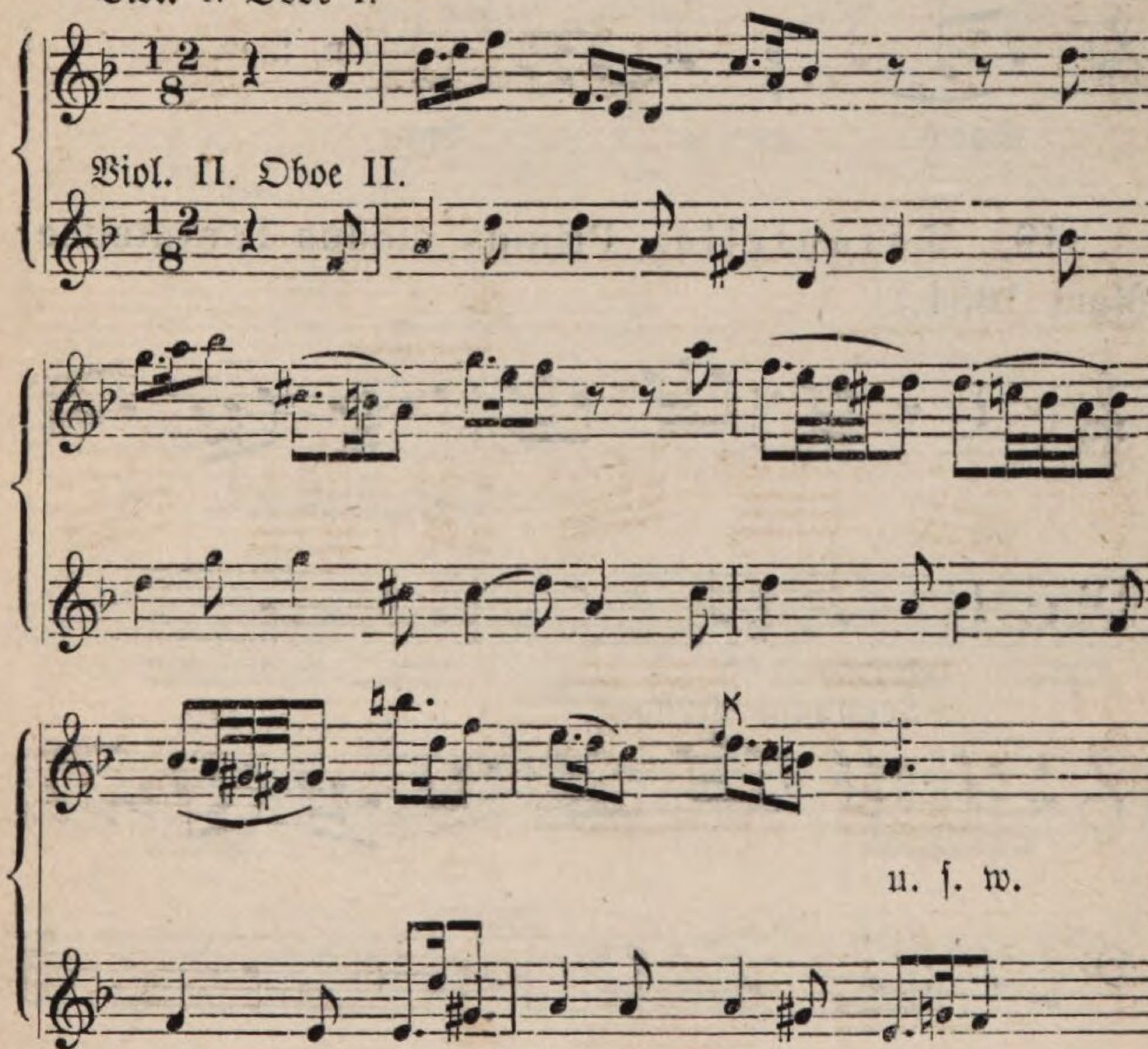
c. Aus derselben Cantate: Aria.



d. Aus der Pfingstcantate von Seb. Bach Form des Siciliano.

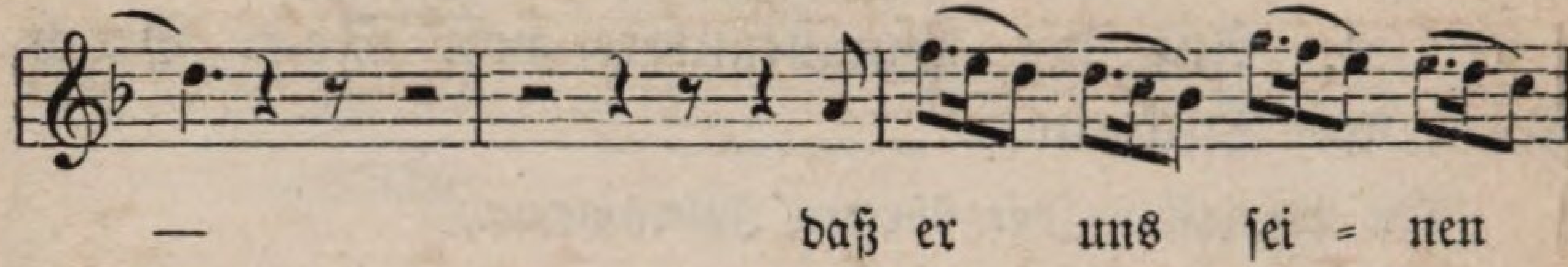
(Mit Weglassung der übrigen Instrumente.)

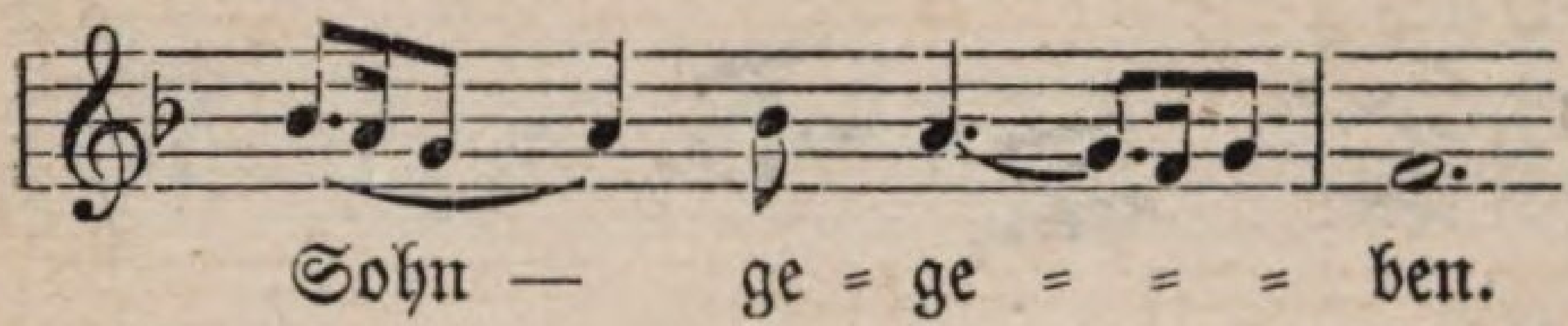
Viol. I. Oboe I.



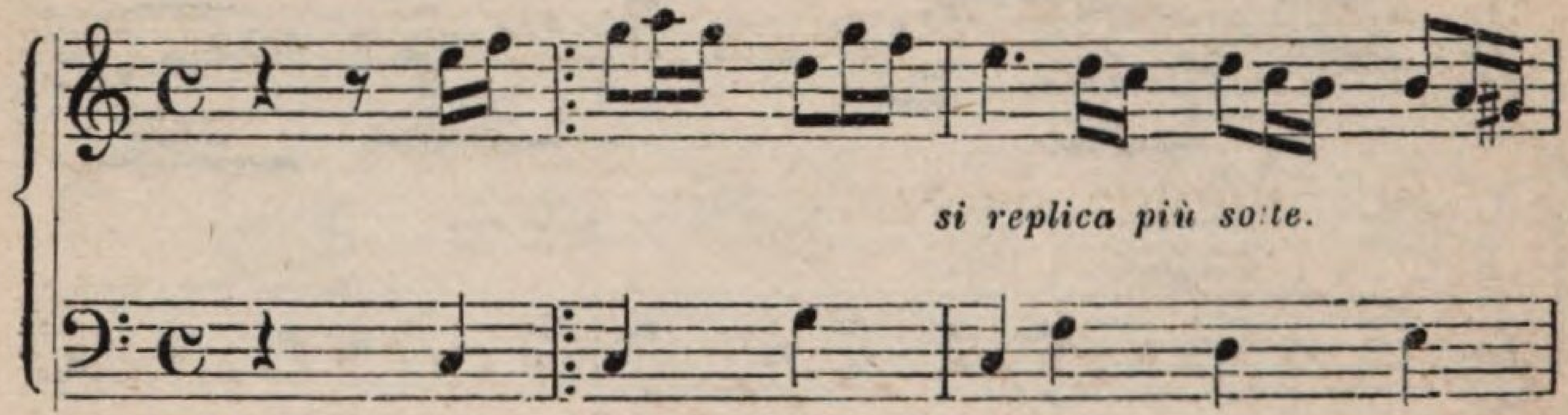
e. Form des Chorals in der 1. Stimme.



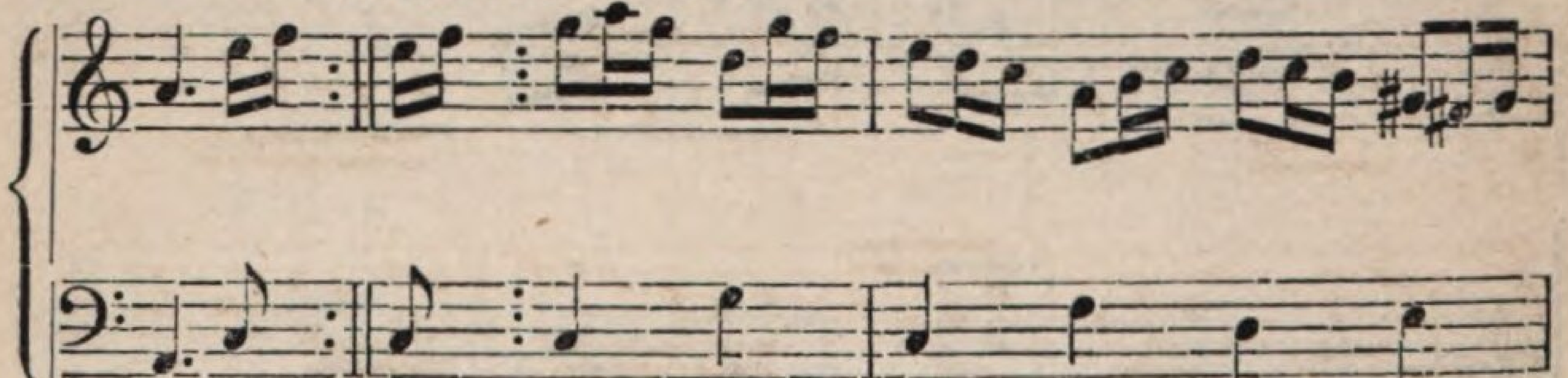




19. Tarantella. Primus modus Tarantellae. (Rom 1654.)

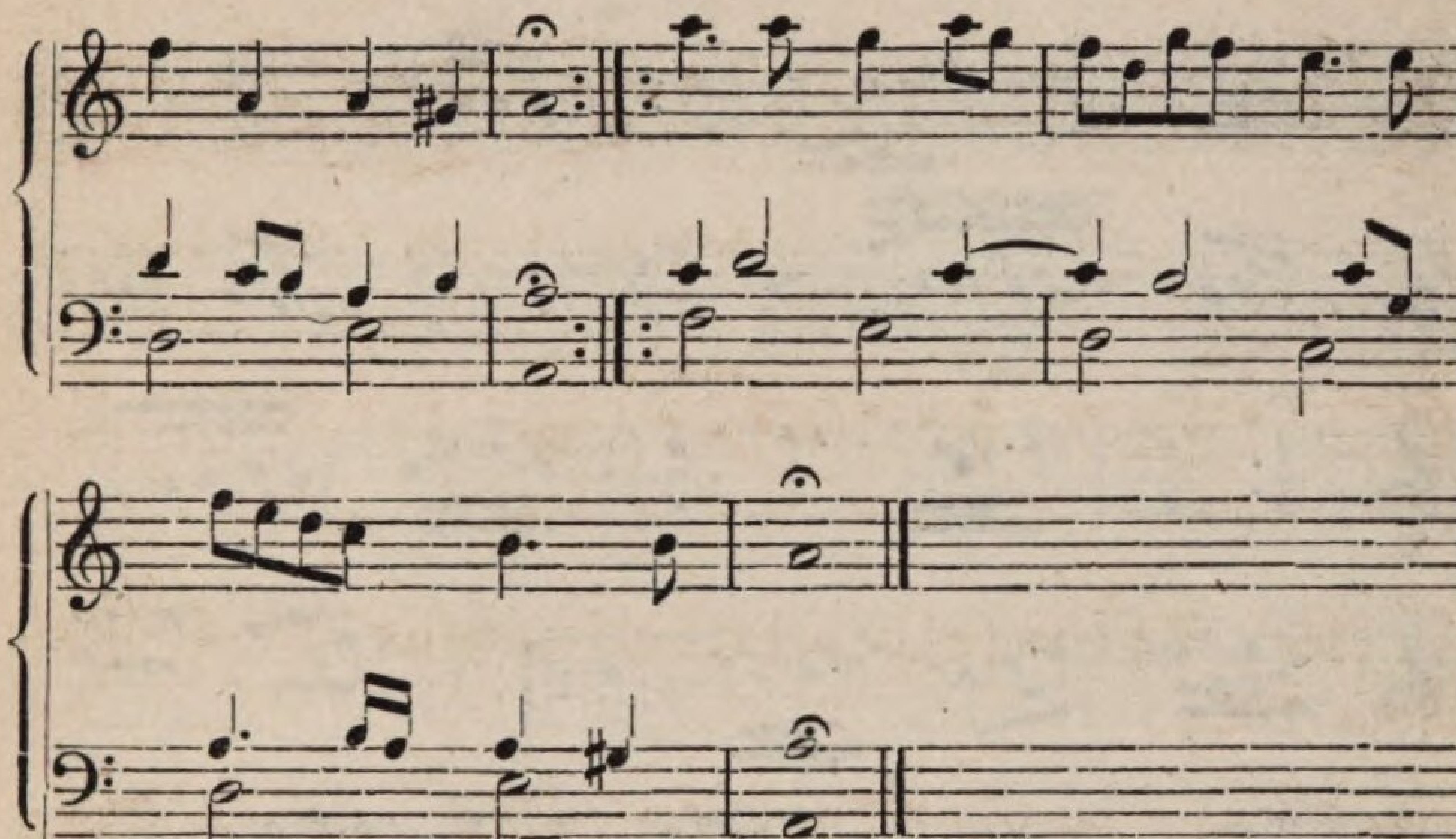


Secundus modus.



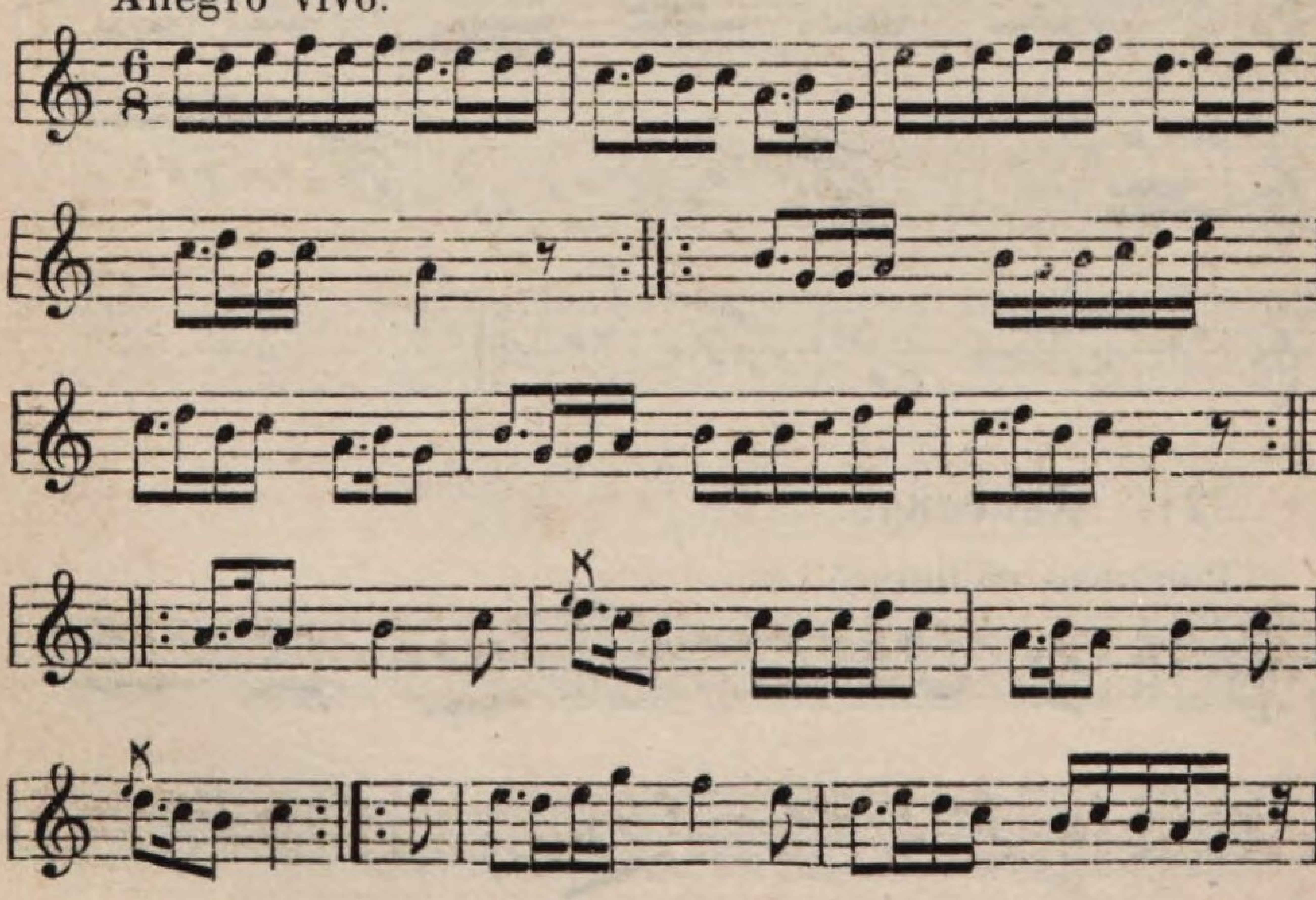
Antidotum Tarantulae.





20. Pordon dantza.

Allegro vivo.

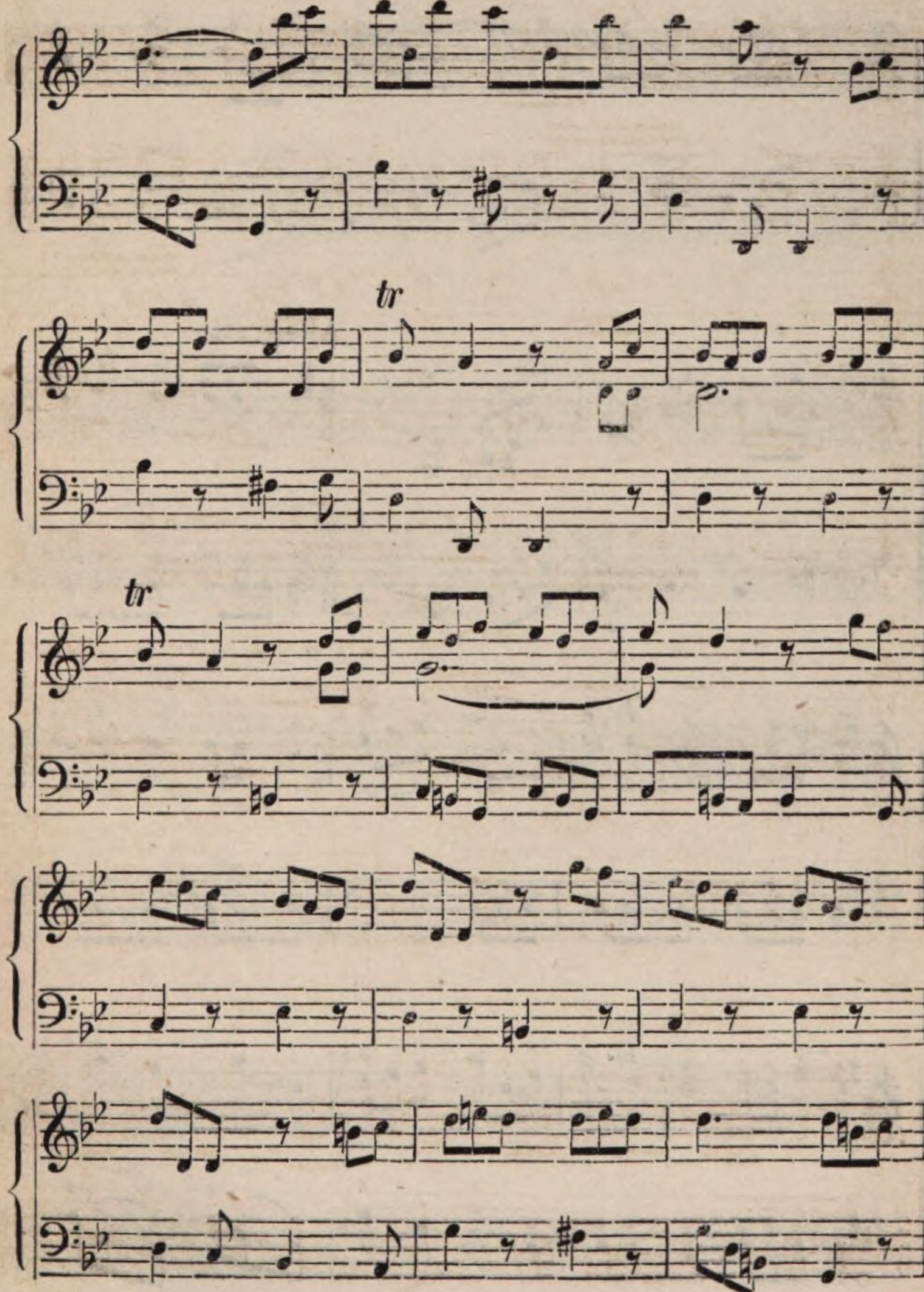


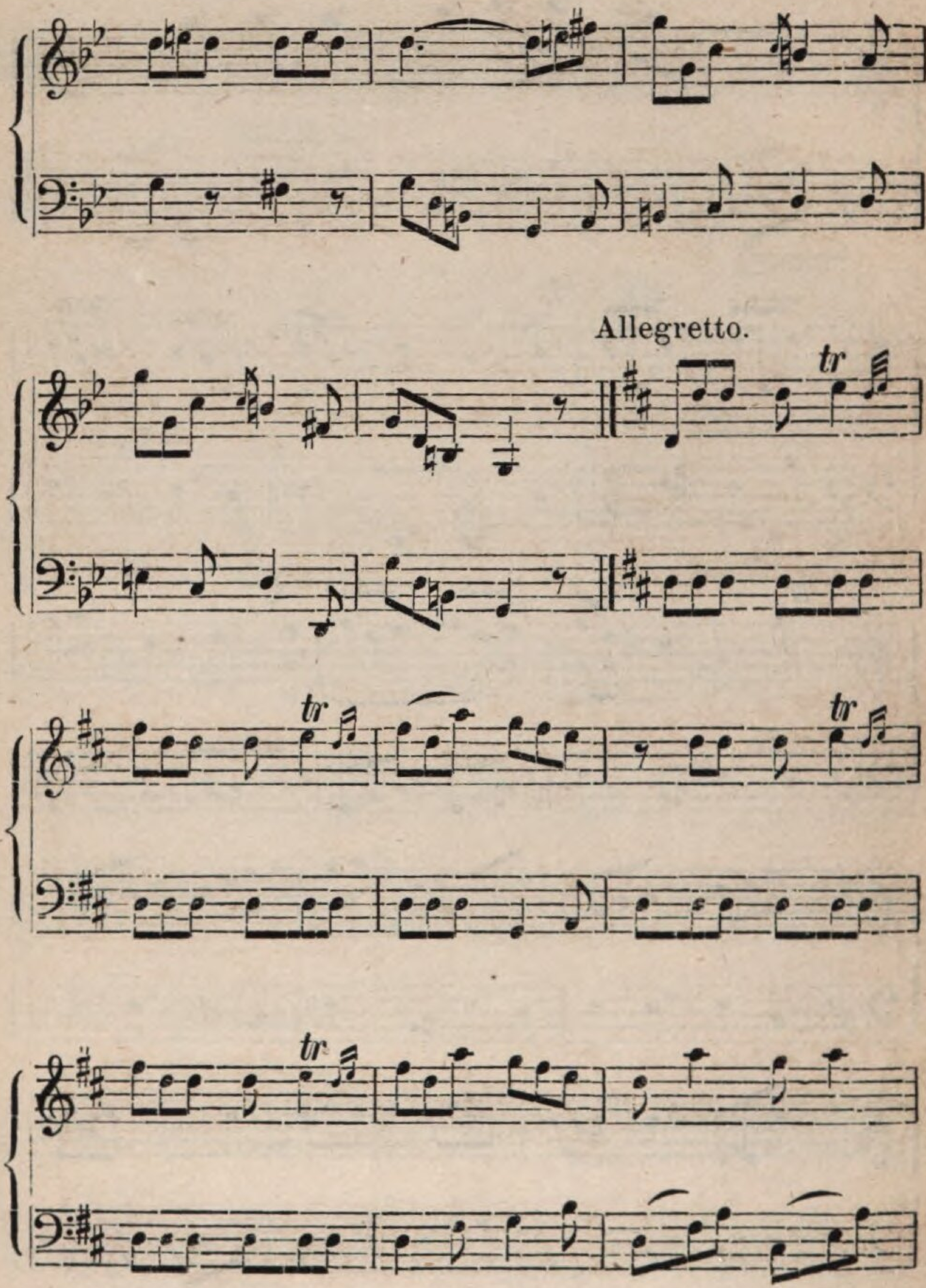


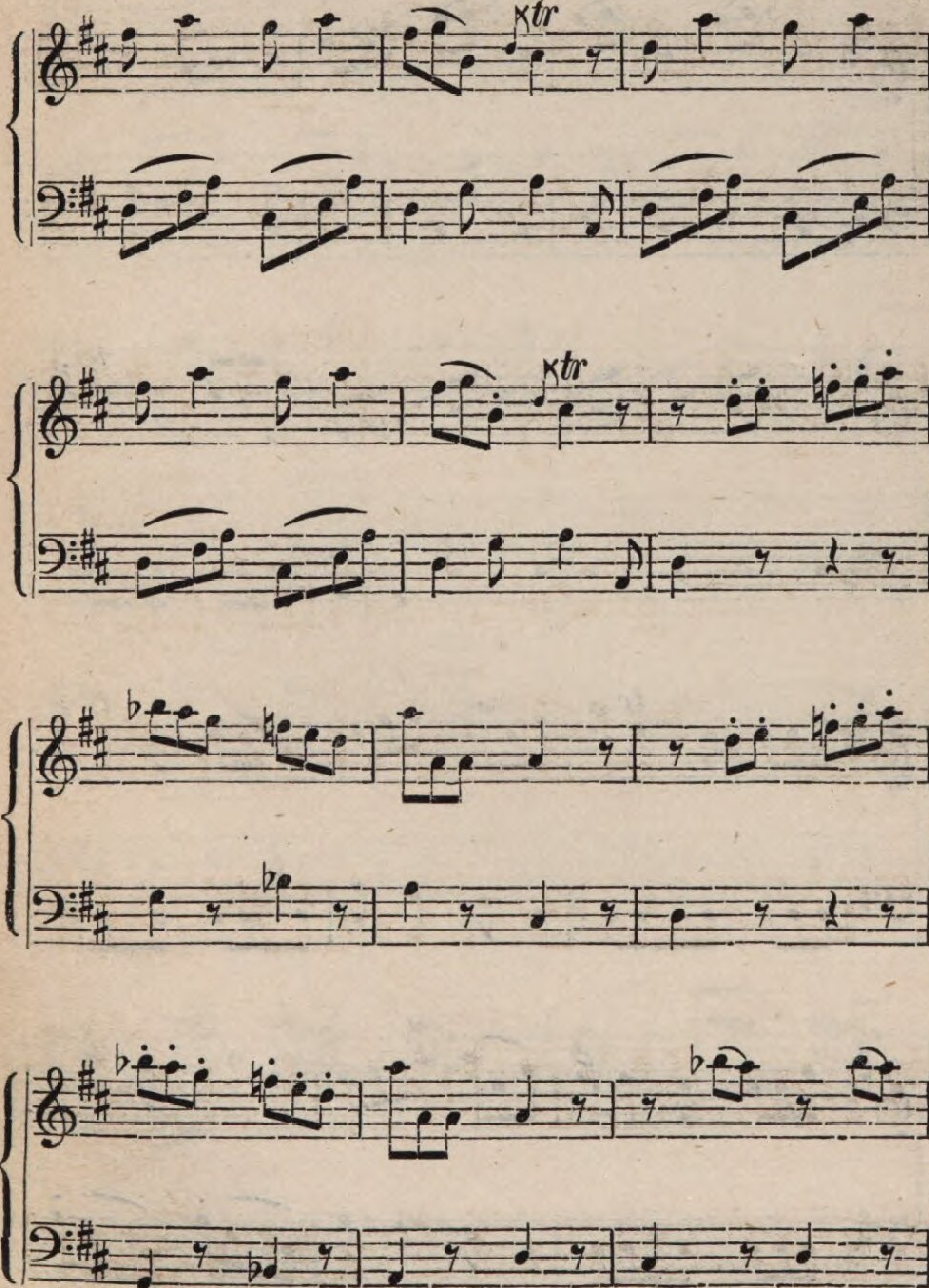
21. Fandango.

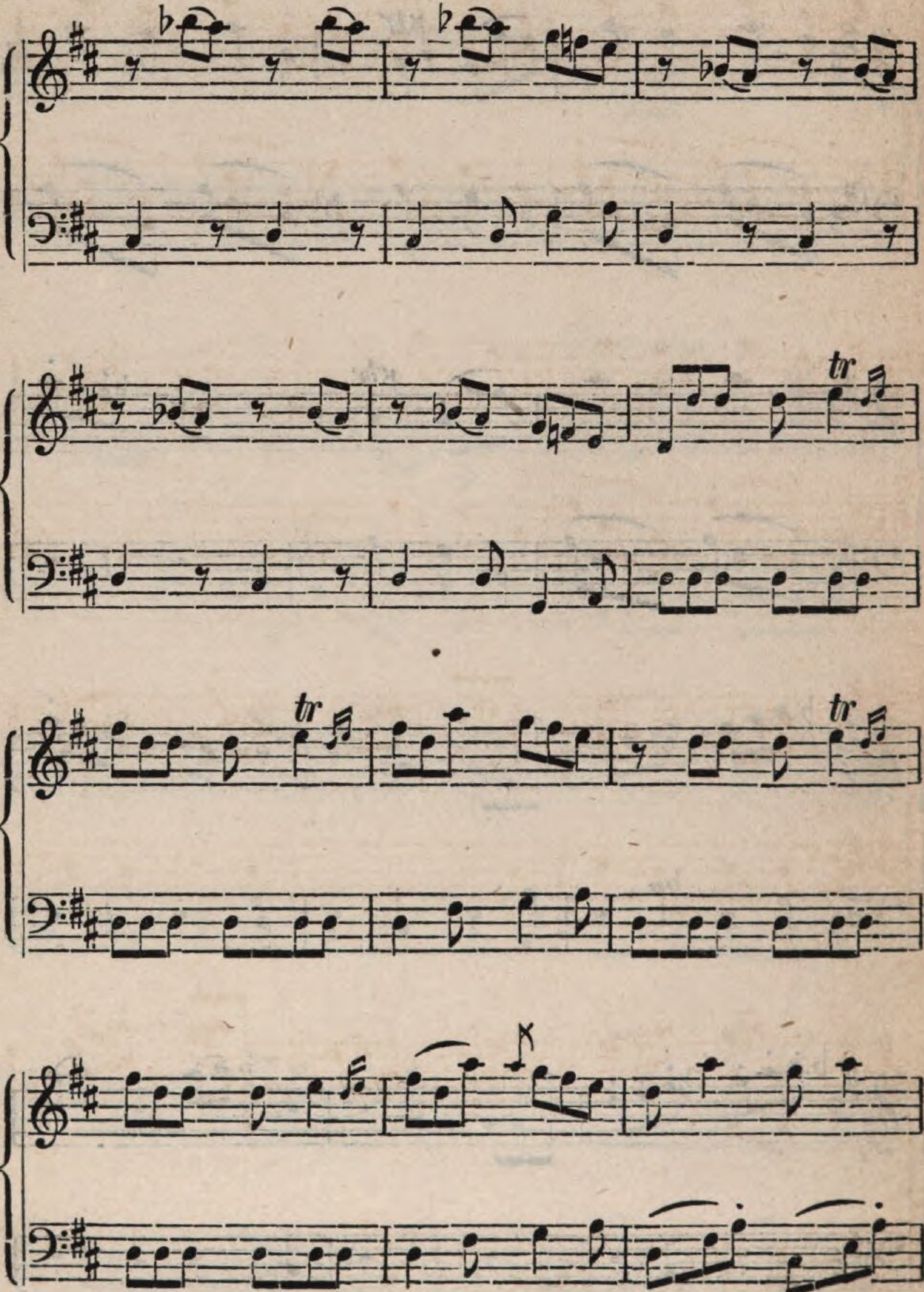
Pomposo moderato.

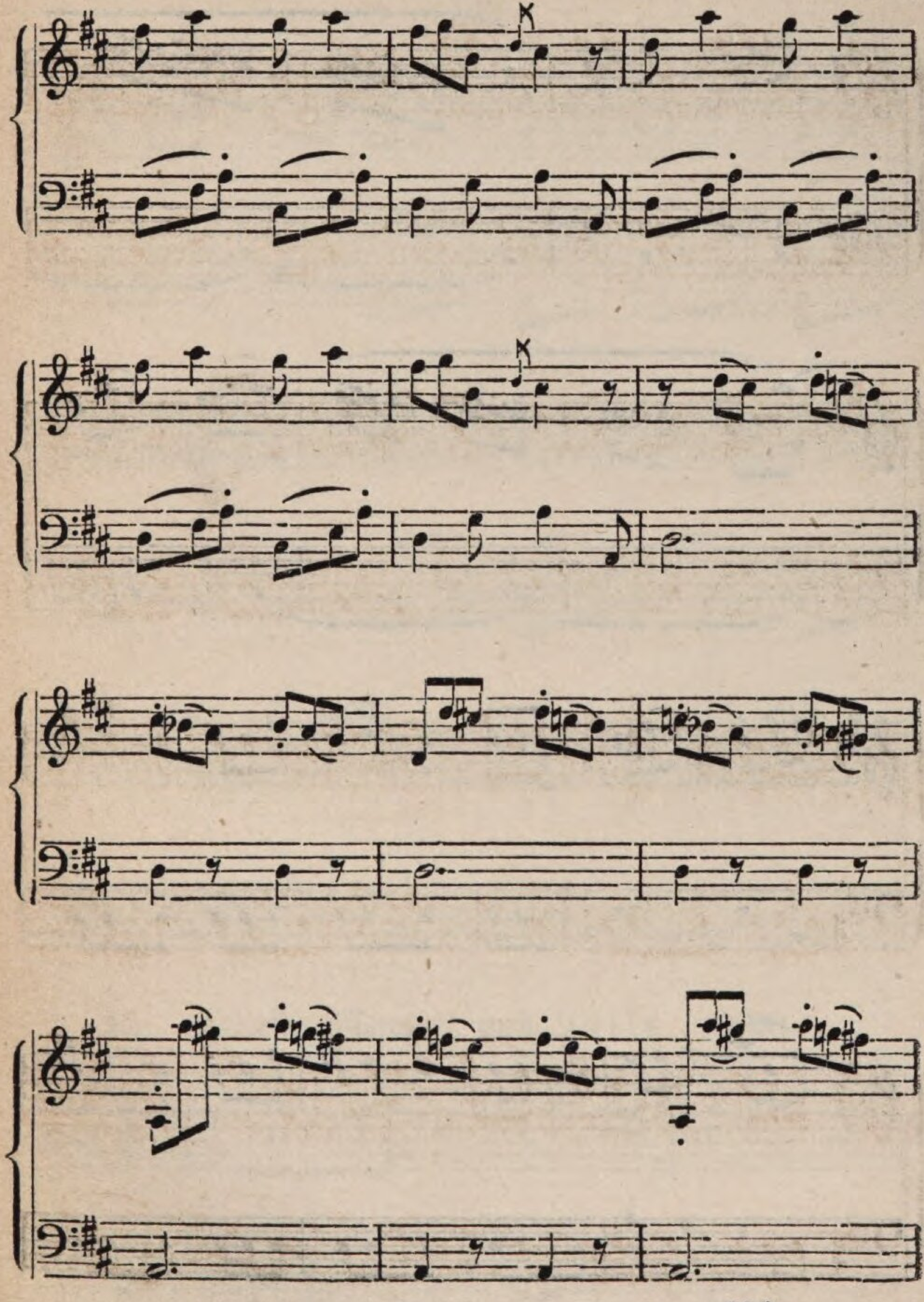


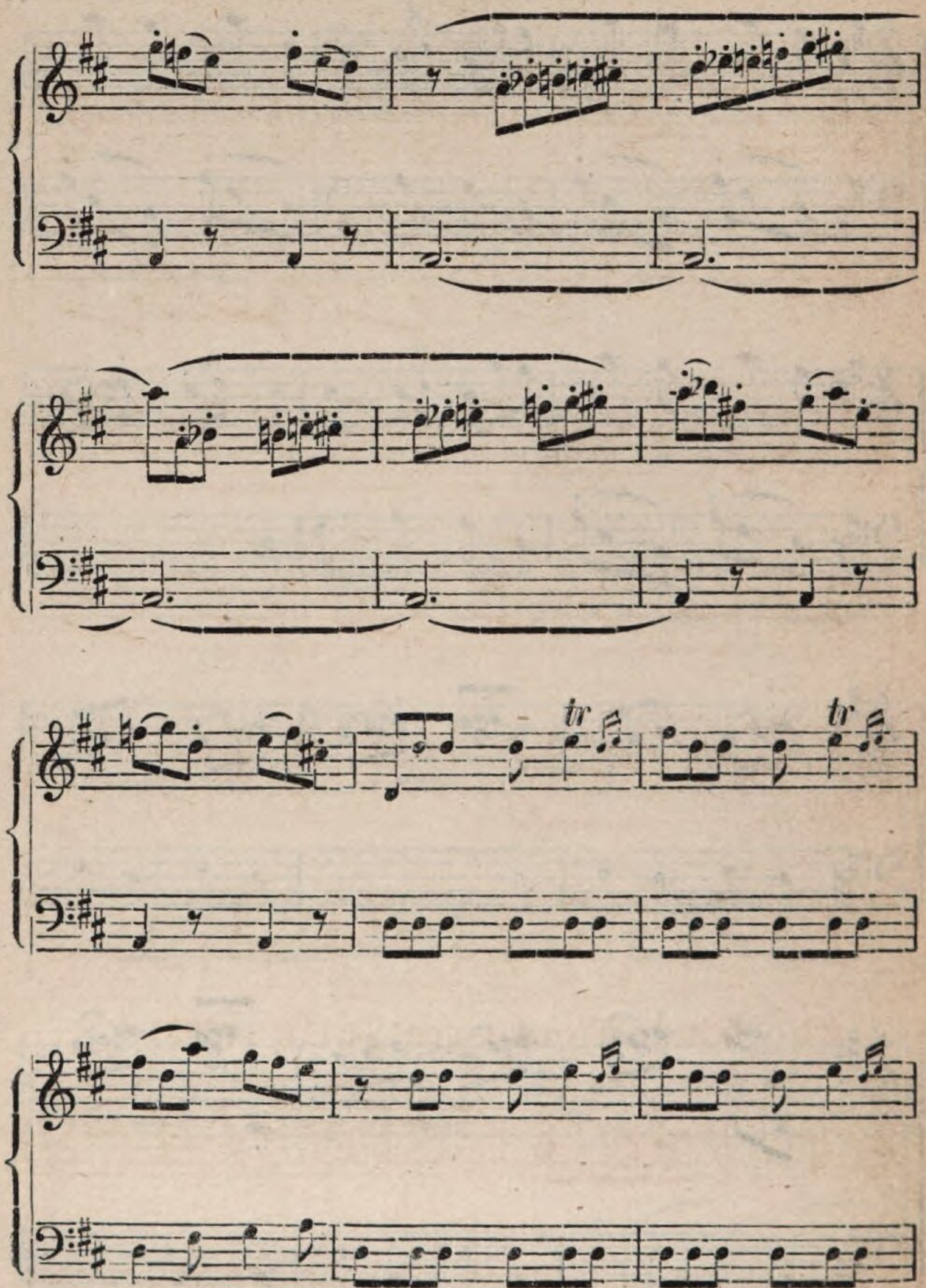

tr
tr

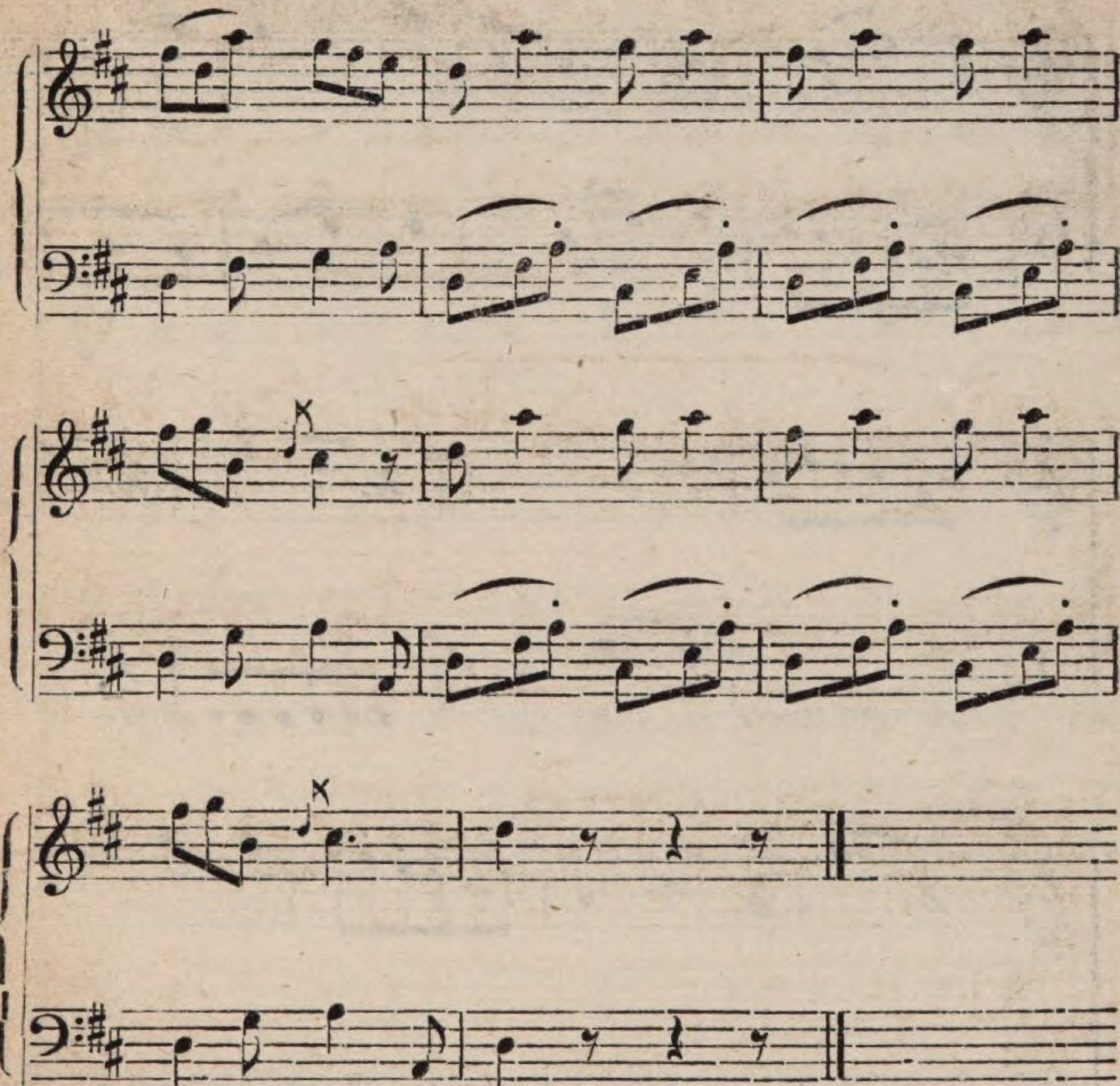

Allegretto.
tr
tr
tr
tr


tr
tr

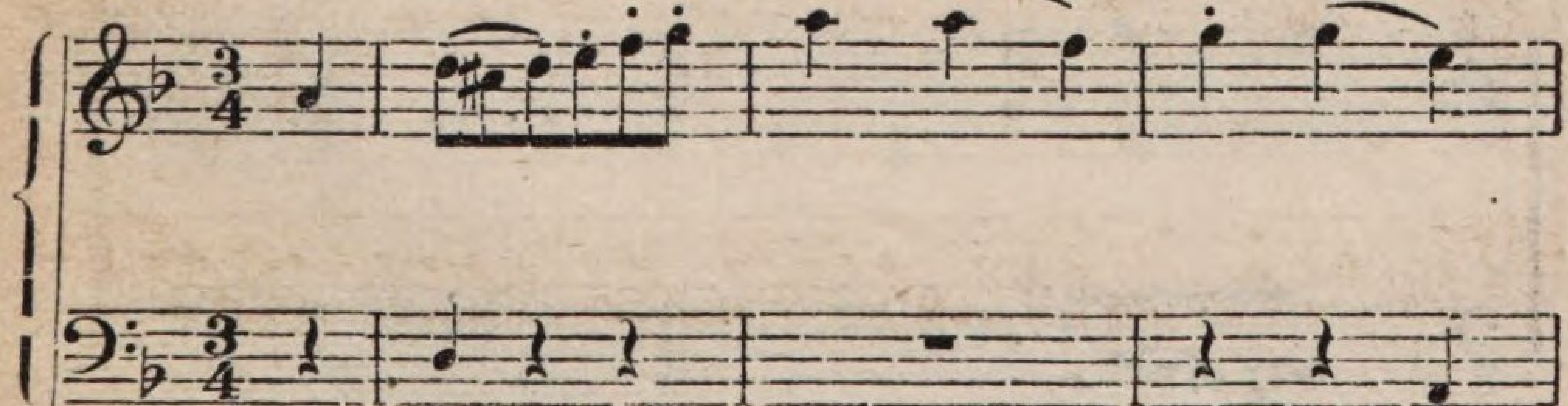

tr
tr
tr




tr
tr



22. Aelteste Menuett von Lully (1663).





23. Ringelreigen.

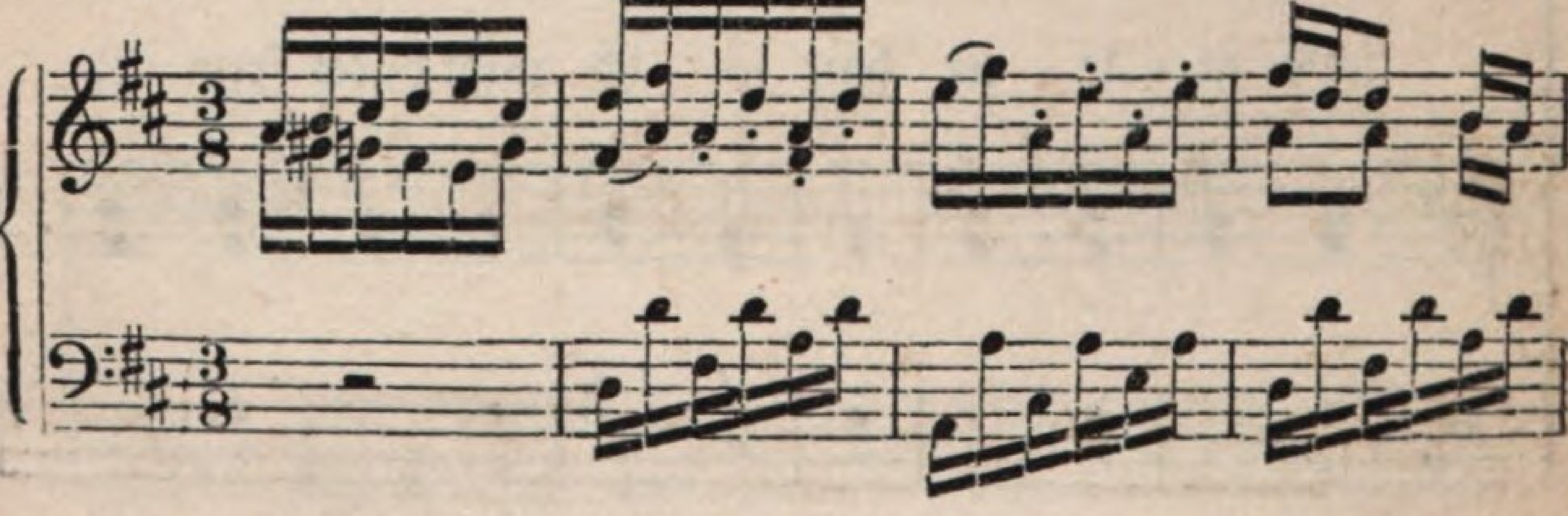






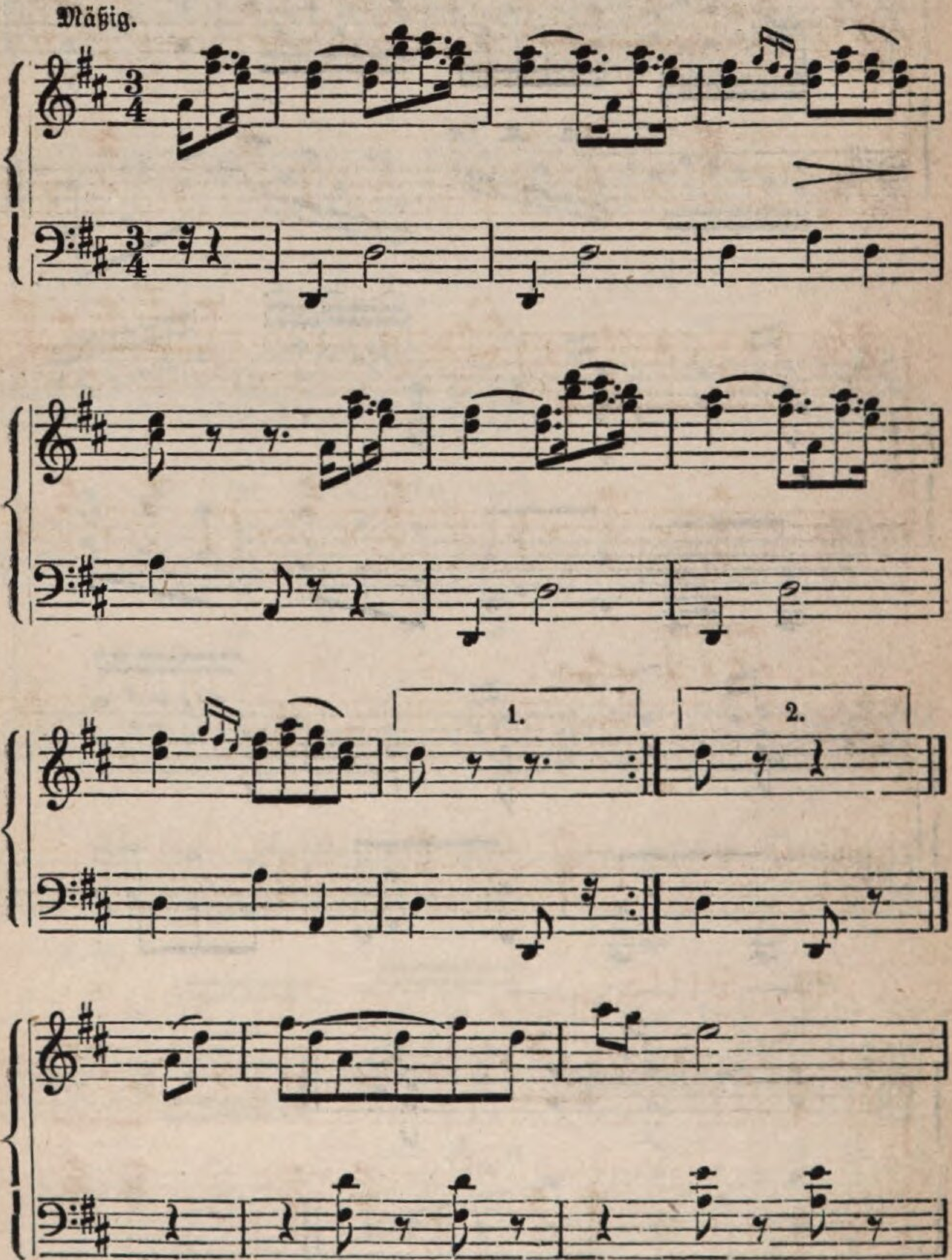
24. a. Geschwindwalzer aus einem Orgelwerke von einem Franziscanermönche.

Rasch.




f
1.
2.

b.





25. Stika.





26. Schiedermeier.





27. Josef Koch.

Entrée.

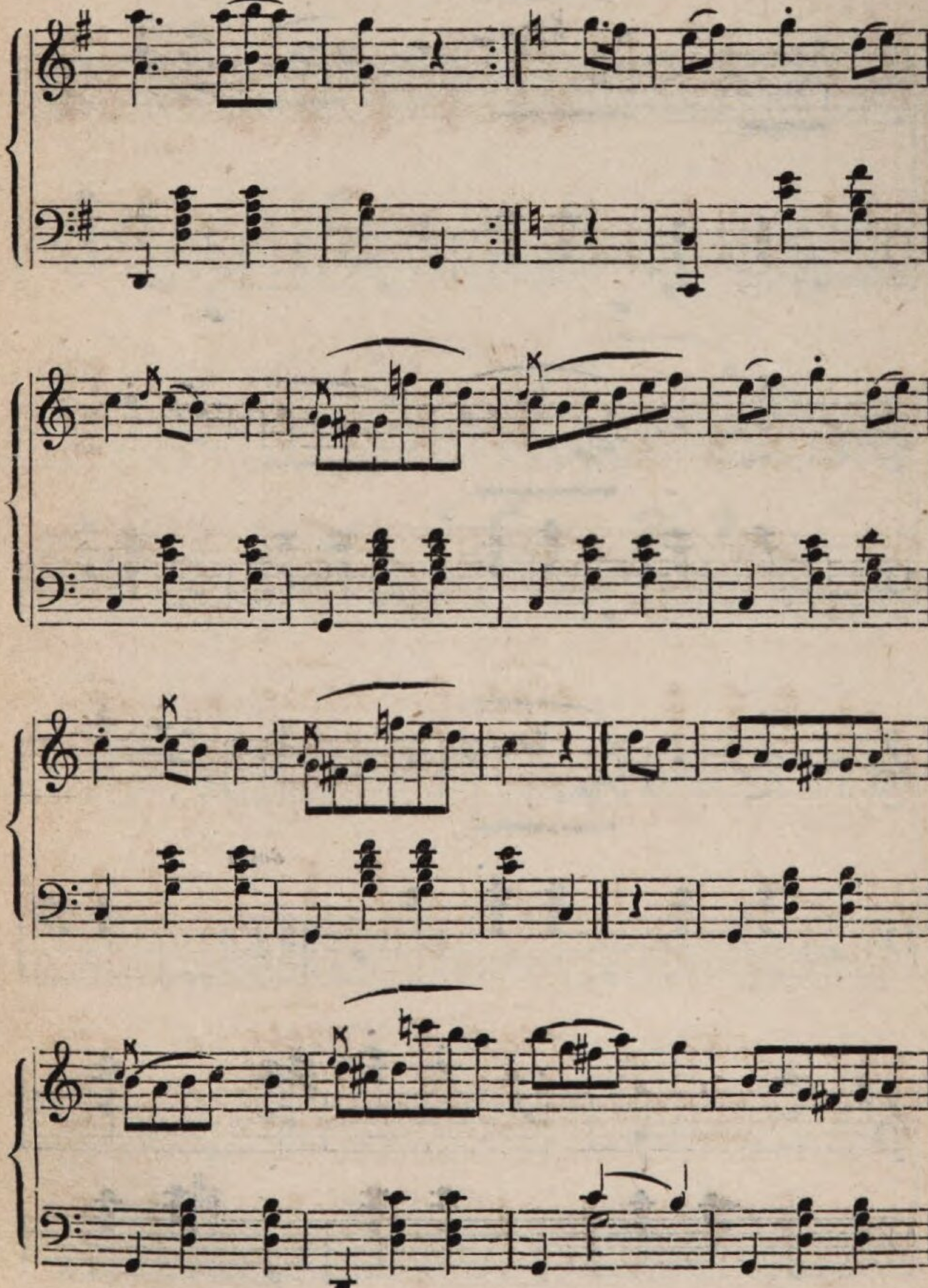


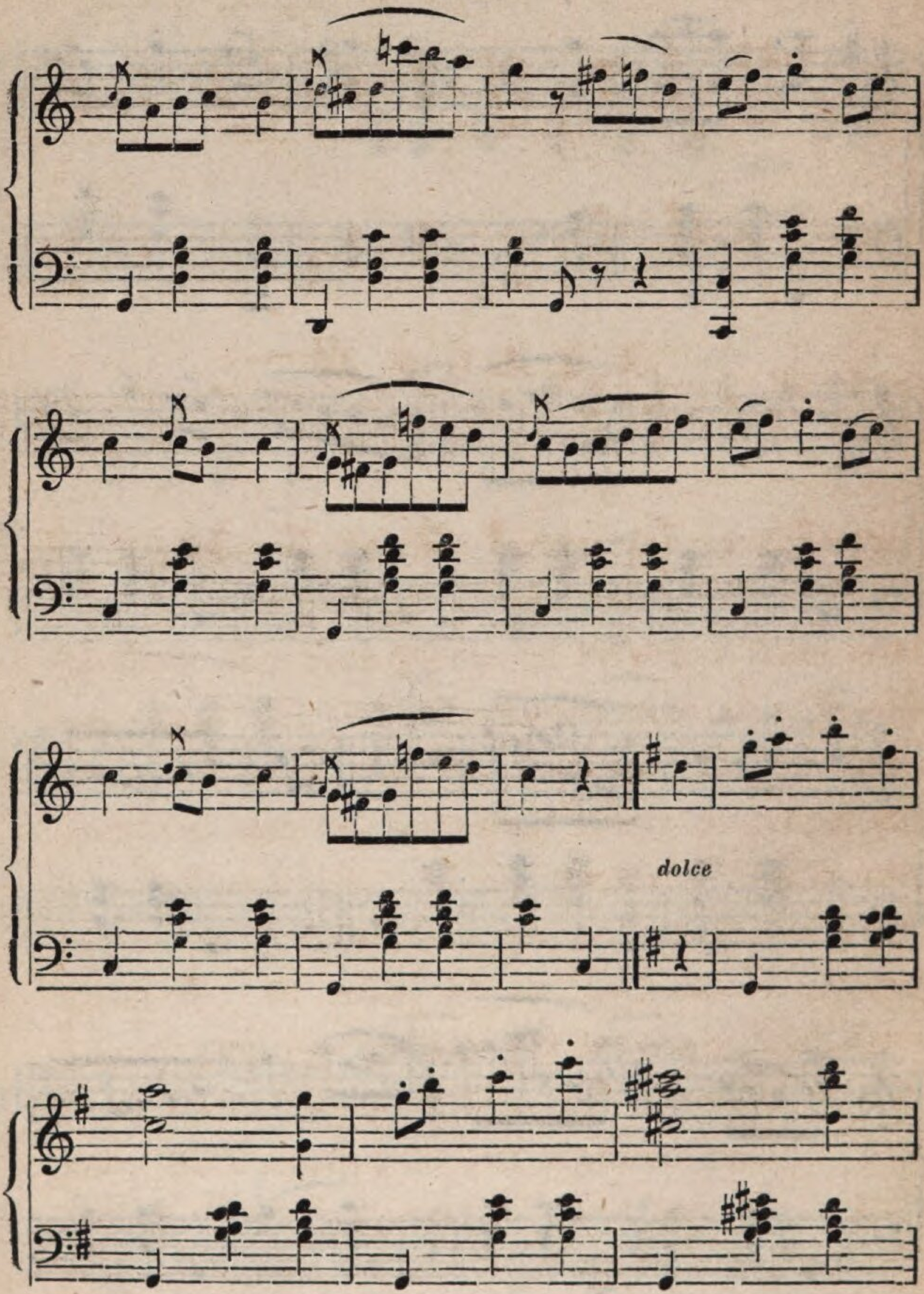
Walzer.

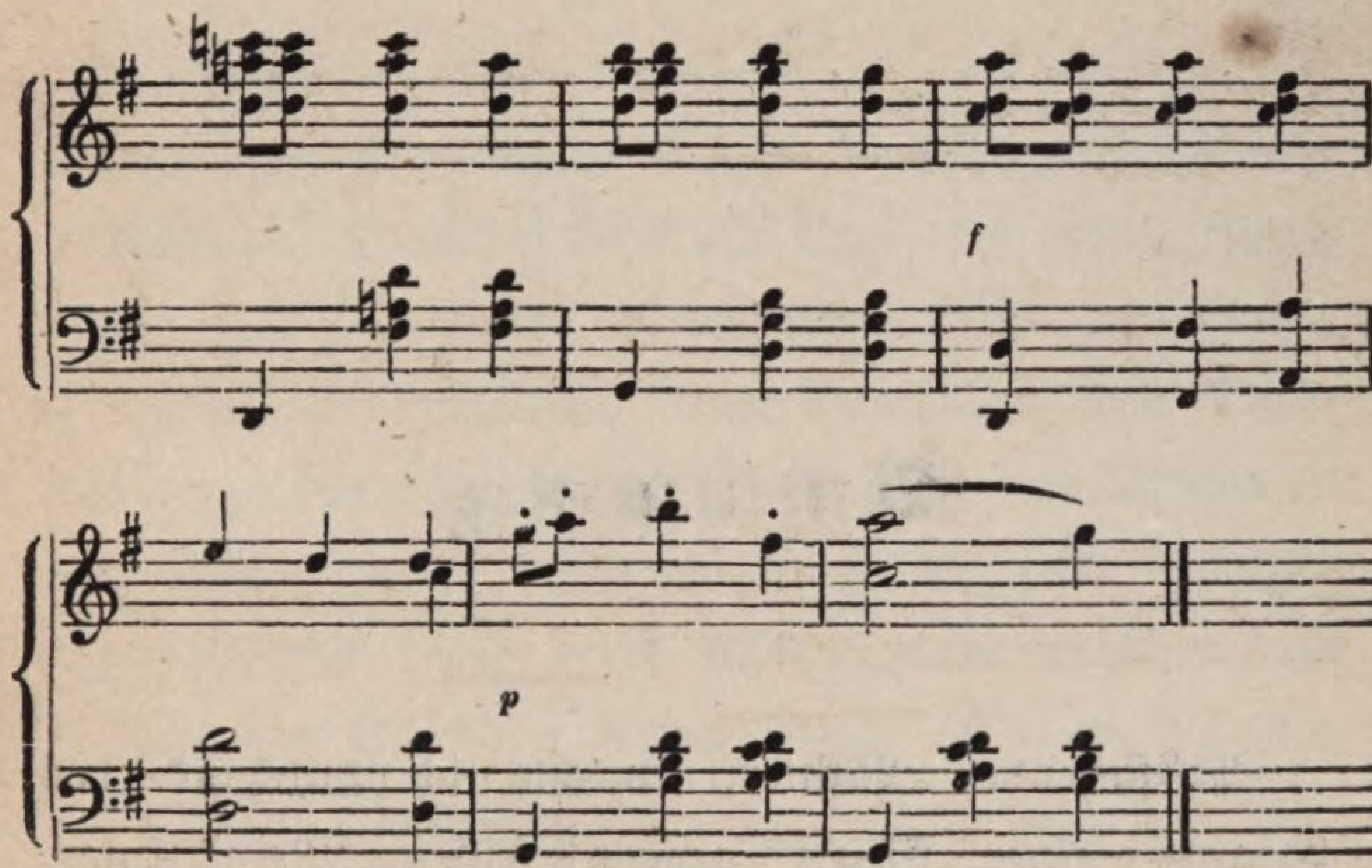





1.
2.
cresc.
f
dolce




dolce


f
p

Anhang.

Vorstehenden Blättern möchte ich durchaus den Charakter einer „Skizze" gewahrt wissen. Meine Untersuchungen über viele Punkte des Werkchens sollen demnach noch nicht als abgeschlossen dastehen. So ist meiner Meinung nach das Fortleben des eigentlichen Tanzliedes oder des liedmäßigen Tanzes keineswegs mit dem Aufschwunge der Musik, demzufolge dieselbe entweder eine Instrumental= oder Vocalmusik wird, verschwunden. Es erhält sich im Gegentheil viel länger, als wir gemeinhin glauben. Schon oben ist Mattheson's Bemerkung registrirt worden, daß die meisten der altfranzösischen Tanzformen oder Rhythmen auch zu seiner Zeit noch gesungen wurden. Mir war es in einer Zeit, in welcher der Druck des vorliegenden Werkchens

fast vollendet erschien vorbehalten, in dem reichen Schatze alter Musikalien, welchen die Bibliothek des hier verstorbenen Director Gotthold birgt, wie durch Zufall mitten in einem Bande, Gelegenheitsmusiken von Eccard und Stobäus enthaltend, eine Sammlung von Tanzliedern zu entdecken, die mir nach Text und Rhythmus so erwähnenswerth erschienen, daß der Herr Verleger mir gestattete, noch einen Auszug aus denselben dem vorliegenden Werkchen hinzuzufügen. Der vollständige Titel dieser Sammlung lautet: „Neue artige und liebliche Täntze zum theil mit Texten, daß man kan mit Menschlicher Stimme zu Instrumenten singen, zum theil ohne Text gesetzt, vnd denen, welche sich etwas neues gelieben lassen, zu gefallen publiciert durch Valentinum Haussmann Gerbipol: Saxonem. Gedruckt zu Nürnberg durch Paulum Kauffmann. 1600.“

Das Werk ist „Dem Ehrwirdigen, Edlen, Gestrengen vnd Ehrnvesten Herrn Joachimo Johann Georg von der Schulenburg, deß Hohen Stiffts Halberstatt Thomherrn“ gewidmet. In der Vorrede bemerkt Haußmann, von dem Buchhändler P. Kauffmann „im nechst verschienen Leiptziger Herbstmarkte“ abermals erinnert worden zu sein, etwas „von newen lustigen Täntzen zu

verfertigen vnd ihme zu überschicken". Er hat demselben nachgegeben und das Opusculum seinem „großgünstigen Herrn, der der holdseligen Musik mit sonderlichem eifer zugethan ist, hievon auch ein scharpffes judicium hat vnd nach diser vnd dergleichen art Compositionen fast begierig, auch in Musica instrumentali wol erfahren ist", aus Dankbarkeit zugeeignet. Datum Gerbstädt (Städtchen in der Prov. Sachsen, 3/4 Meilen von Eisleben entfernt) den 5. May, Anno 1598.

Die Sammlung enthält 21 Tanzlieder und 24 Tänze „Teutscher und Polnischer art" ohne Texte, fast alle in „Tanz und Nachtanz" getheilt. Letzterer wiederholt meistens die Melodie des „Tanzes" im ungeraden Tacte und nähert sich darin oft dem modernen Rhythmus. Ob Haußmann auch die Texte gedichtet hat, ist nicht angegeben. Ich konnte aber nicht umhin, eben um der Originalität sowohl der Musik, als der Texte willen, die mehr kindlich-naiv und fast edel gehalten sind im Gegensatze zu dem sonst in erotischer Beziehung rohen Charakter jener Zeit, einige dieser Tänze mitzutheilen. Mich leitete dabei der Gedanke, daß einmal von Musik dieser Art aus jener Zeit, wo die kirchliche Musik überwog, wenig vorhanden ist, dann aber jeder Musikforscher

und =Freund mit mir den alten Gerbstädter „Cantor und Rathsherrn" Häußmann einen braven Componisten und Dichter nennen wird, falls er auch Texte schrieb, wie folgende:

1.

Ein Fräulein zart
Hab' ich mir auserkorn,
Von edler art
Vnnd tugend wolgeboren,
sie ist meines lebens zier,
thut sie was ich wünsch von jr,
mein treu wer nicht verlorn.

Wolt Gott jr hertz,
wer so gegn mir behaft,
gleich wie mit schmertz,
dz mein durch liebes kraft,
so möcht mir diß Fräuelein,
kurtzer zeit genädig sein,
wenn es Cupido schafft.

Bleib nicht lang auß, lieber Sonnenschein,
schein in jr Hauß mit den stralen dein,
damit nicht meine Gunst,
so gantz vnd gar vmbsunst
bei jr mög sein.
Wo aber nicht jhr Lieb zu mir kehrt
vnd es geschicht, was mein Hertz begert,
so ist gewiß nicht weit der Tod,
so mich in leid endlich verzehrt. —

2.

Auff mein Gsang vnd mach dich ring
über Berg und Thal dich schwing,
füg dich für jhr fensterlein
grüß sie freundlich in geheim,
sag ihr, daß ich sey bereit
jhr zu dienen allezeit.

Sing von deines hertzen grund,
ach schöns Lieb wert jhr gesund,
das brächt Freud dem Hertzen mein,
solt ich nur heint bey euch sein,
wenns gescheh in zucht vnd ehr,
was köndt mich erfreuen mehr.

3.

(An Simon Dachs „Aennchen von Tharau" erinnernd.)

Kein Mensch auf Erden,
soll mir lieber werden,
denn die nur allein,
die ich mit treuen mein,
sie ist mein Leben,
nach ihr thu ich streben,
ists von Gott versehn,
so kan es wol geschehn.

Bei Tag und nachte,
stets ich nach ihr trachte,
weil ihr äuglein klar,
mich so entzündet gar,
wär ich in gnaden,
daß ich liebt ohn schaden,
ists von Gott versehn,
so kan es wol geschehn.

Von lieb bezwungen,
sey der schönsten gesungen,
dise Melodey,
daß sie mein g'denk hiebey,
ich laß nicht abe,
biß ihr Huld ich habe,
ists von Gott versehn,
so kan es wol geschehn.

Zeigen uns nun die Haußmann'schen Tanzrhythmen schon früh und bestimmt den Unterschied zwischen geradem und ungeradem Tacte, accommodiren sie sich meistens den modernen Tonarten und werden sie dadurch weit über ihre Zeit hinausgerückt, der Gegenwart näher, so soll uns eine andere Sammlung den Urrhythmus des Volkstanzes in seiner theilweise noch unbeholfenen und originellen Form illustriren. Ich fand nämlich gleich nach den Haußmann'schen Tanzliedern in demselben Bande fünf handschriftliche Blätter, welche auf der ersten Seite die Worte zeigen: „Folgen Etzliche geschriebene lustige Polnische Täntze, colligiret durch Mich, Johannem Hänisch. Anno 1601. 5. Augusti". Es sind deren 15. Ich theile vier derselben mit. Sie sind sämmtlich im geraden Tacte geschrieben, werden aber doch, gehörig in kurze Rhythmen gebracht, die Originalität nicht verleugnen und auch in dieser Beziehung den Musikfreund

interessiren. Die Sammlung scheint allmählich entstanden zu sein; wenigstens finden sich auf dem letzten Blatte die Worte von derselben Hand Hänisch's:

„Die Däntz haben ein Endt
Dabey es auch nun wendt. Anno 1602. 8. July."

Diesen Anhang zu geben, veranlaßte mich die Erfahrung, daß die beigegebenen Tanzlieder und Tänze so viel ich weiß, noch nie herausgegeben worden sind. Haußmann's Werk mag, da es um 1600 in Nürnberg gedruckt wurde, noch vielfach vorhanden sein — mir genügt, den Musikforscher darauf aufmerksam gemacht zu haben – ob aber Hänisch's „polnische Täntze" noch einmal existiren, ist stark zu bezweifeln. Auch weiß ich bis heute von Joh. Hänisch noch nicht mehr, als daß am Ende eines seiner Stücklein geschrieben steht und zwar von seiner Hand: 1602: 15. Februarii, Heiligenbeill, er also der Provinz Preußen angehört, während Val. Haußmann von C. v. Winterfeld (Der evangel. Kirchengesang, 2. Bd.) wenigstens dem Namen nach unter den Componisten des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Jedenfalls aber sind die beigefügten Musikstücke nothwendige Ergänzungen, um einmal den Uebergang des Tanzliedes in den modernen Rhythmus, also sein langes und

wirkungsreiches Dasein zu documentiren, dann aber gleichsam an lebendigen Beispielen die Urrhythmen bestimmter Volkstänze zu zeigen, die den in der Gegenwart gekannten und geübten durchaus nicht mehr ähnlich sehen. Macht man von dieser einen Thatsache einen Schluß auf die Rhythmen anderer Volkstänze, so wird man zu ganz neuen Resultaten gelangen. Meine Aufgabe soll zunächst sein, aus den Schätzen, die hier in dem musikalisch einst so hochberühmten Königsberg noch theilweise verborgen liegen, Alles, was an's Licht gezogen zu werden verdient, zu durchforschen. Die wenige bisher darauf verwendete Zeit hat mich in verschiedenen Beziehungen gelehrt, daß eine solche Arbeit keine vergebliche und unfruchtbare sein kann.

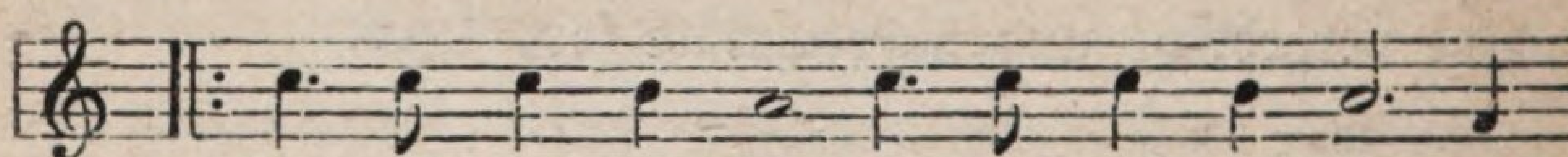
1. Valentin Haußmann.



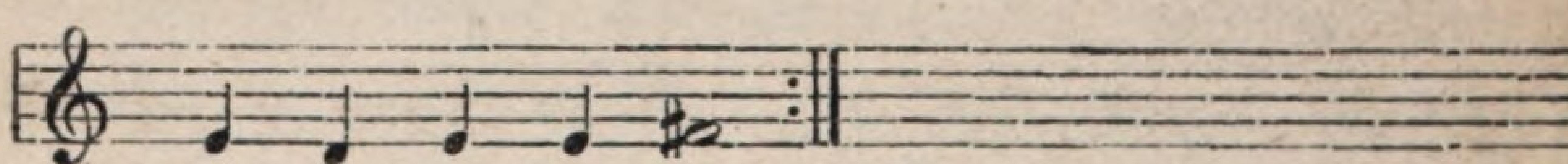
1. Jungfrau wolt ihr nicht mit mir ein Täntzchen than,
2. Eur zart jun = ger Leib hat mich in Lieb ver= wundt,



ich bitt ihr wolt mirs nicht für ü = bel han,
eur Aeug=lein klar, dar = zu eur ro = ter mundt,

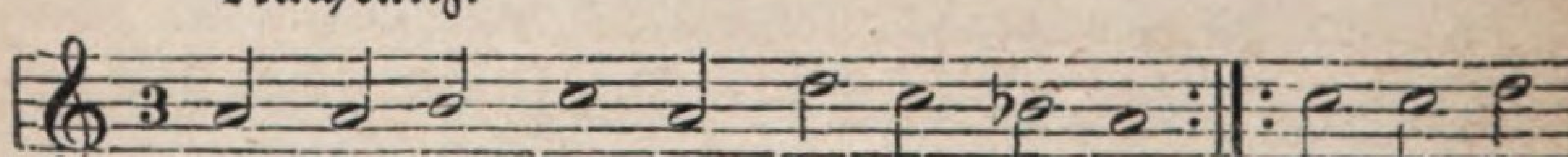


frö = lich muß ich sein, frö = lich muß ich sein, die=
schließt eur Aer = me = lein, feins Lieb in die mein, so

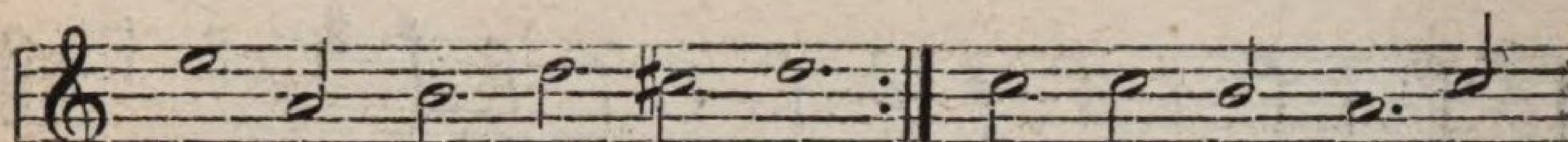


weil ichs ha = ben kann.
wird mein Hertz ge = sund.

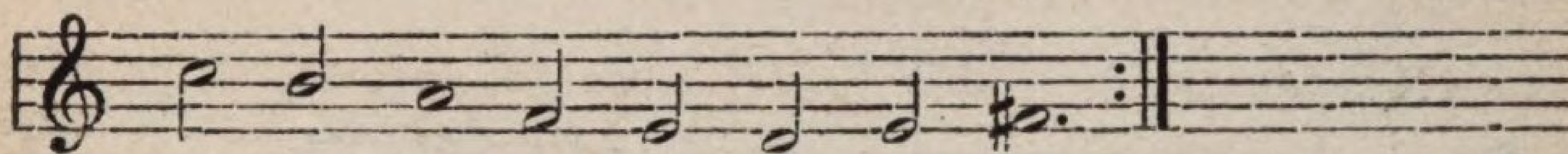
Nachtanz.



1. So tan= zen wir den lieb = li = chen reyn und mit ein=
2. Wer wil uns wehrn ein frö = li = chen mut, weil sol = ches



an = der jetzt lu = ſtig ſein, weil es ge = ſchicht, weil
uns das glück gön = nen thut, ſchö = ne jungfrau, ſchö=

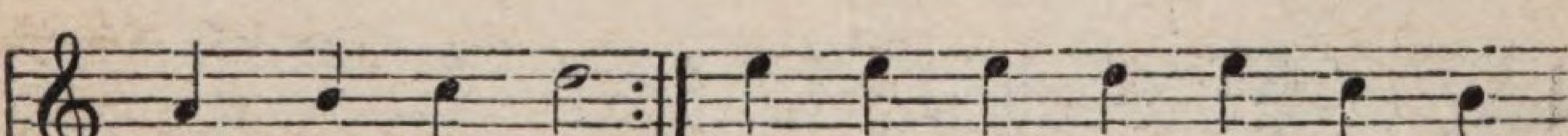


es ge = ſchicht in eh = ren al = lein.
ne Jungfrau, nemt al = ſo für gut.

2.

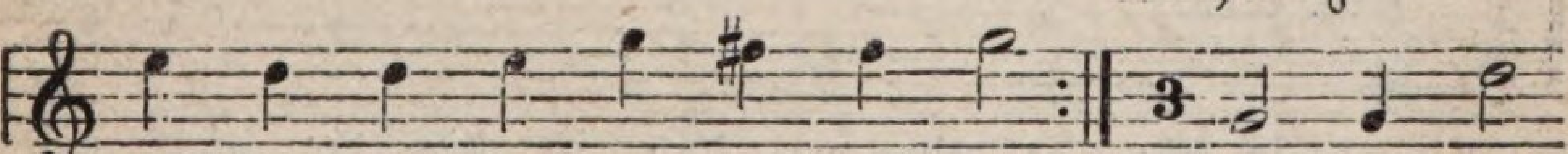


1. Mägd = lein jung, mein Son = nen = ſchein, du her = tzigs Zu=
2. Mägd = lein jung, mein Mor = gen = ſtern, bey dir ich all=

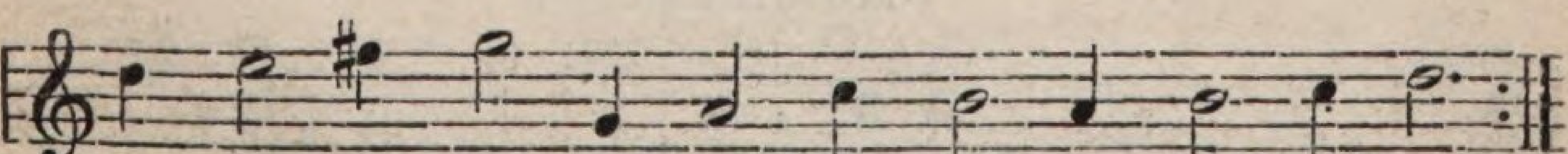


cker = mün = de = lein, laß mich dir be = fo = lhen ſein,
zeit wer' ſo gern, dei = ner kan ich nicht ent = bern,

Nachtanz.



mein troſt ſetz ich auff dich al = lein. Mägd = lein jung,
ſolt ich dich mei = den, das ſey fern. Mägd = lein jung,



du ed = les Blut, ſey nur friſch = auff vnd wol = ge = mut,
mein höch = ſte Freud, die mir ver = trei = bet al = les Leid,

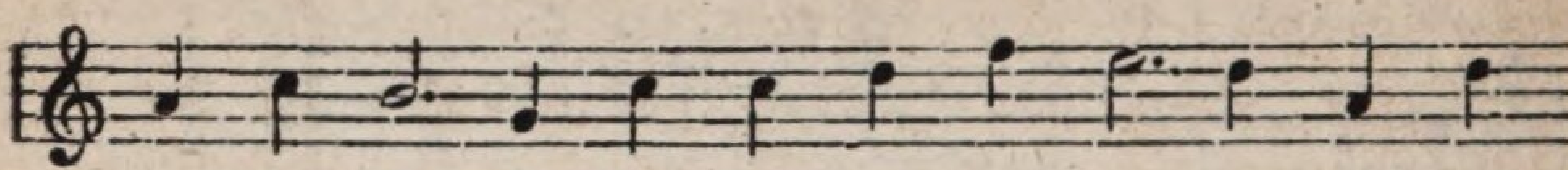


halt mich wert und stets für gut, wer weiß was Gott noch geben thut.
mit ge=dult ein we=nig beit, ich wills vol=len=den, wenns ist zeit.

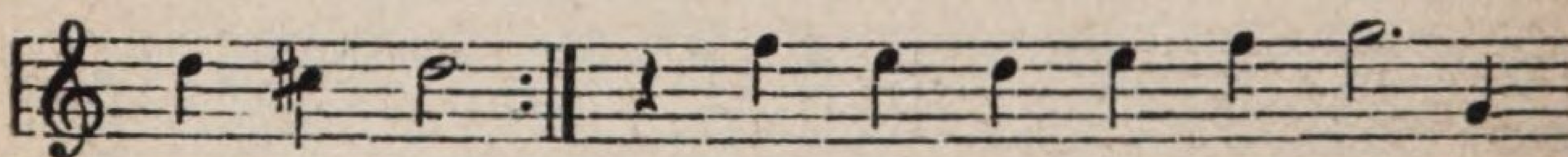
3.



1. Daß mein be = trüb = tes Hertz deint= we = gen
2. Ich bitt dich zu mir kehr, umb al = ler



lei = det schmertz, wilt du nit glau = ben mir, mein al = ler=
Frau=en ehr, den zimt barm=her = tzig sein und nit ein

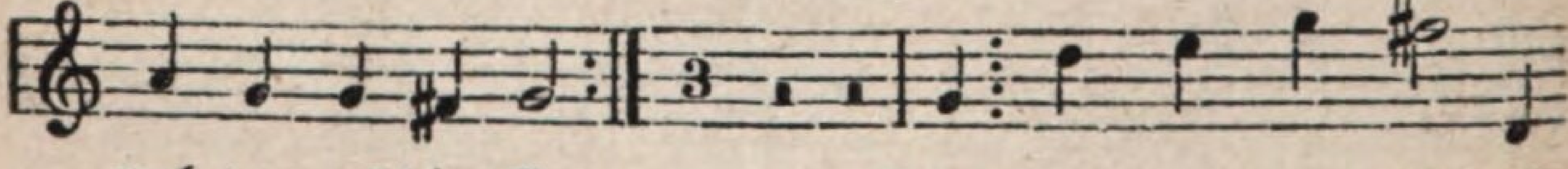


schön = ste zier, ich sag gleich o = der sing, gegn
har = ter stein, lest du er = wei = chen dich, das

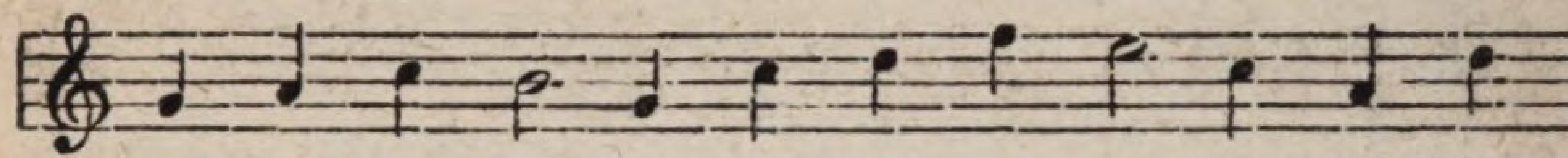


dir mein hän = de ring, mein klag ist dir ein spott, o
mein Leid stil = let sich, so wil ich dir mit fleiß, sa=

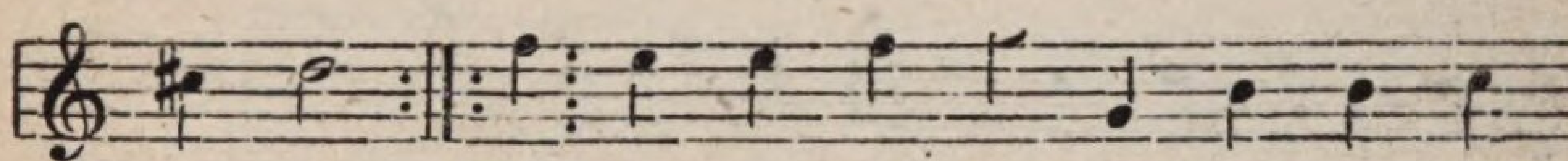
Nachtanz.



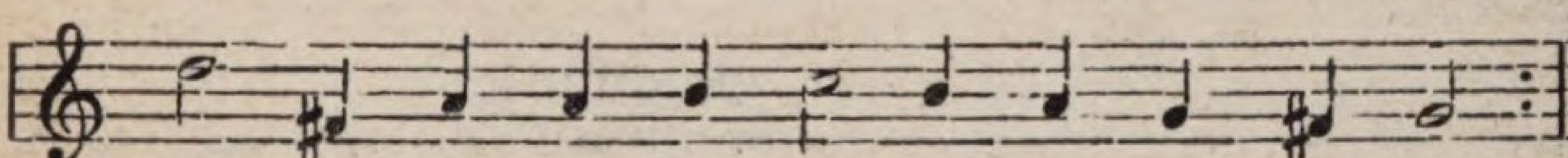
weh ver=geb dirs Gott. Schau an mein ge = müt' wie
gen groß lob und preiß. Ich meld nun nichts mehr, du



es nach dir wüt, du lieb = li = ches Bild und sey nicht
weist mein be = schwer, was ich dir zeig an, im be = sten

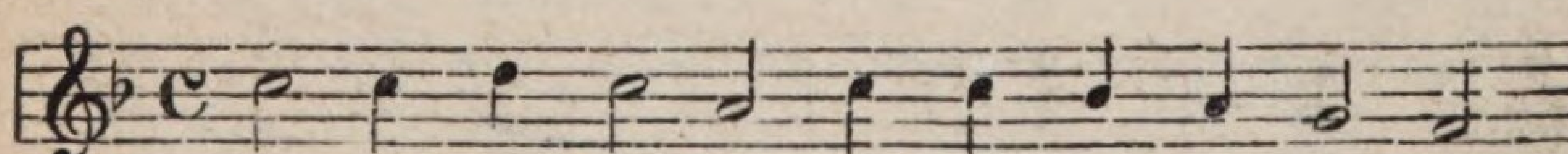


so wild, in dei = ne ge = walt hab ich es ge=
nimm an, er = hö = re mich bald, mein le = ben er=

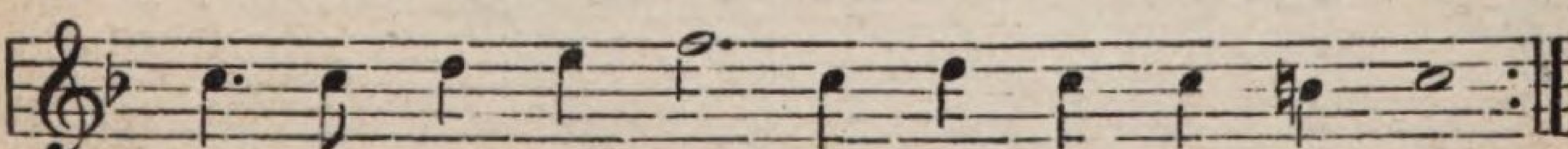


stalt, bei dir ists al = lein, da hül = ffe kan sein.
halt, und laß mich al = lein, dir be = fo = lhen sein.

4.



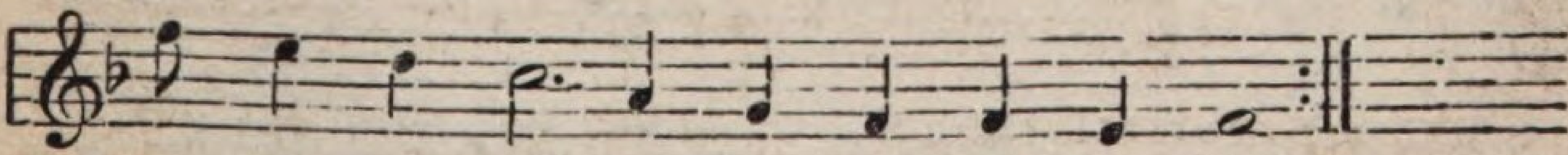
Kein Mensch auf Er = den, soll mir lie = ber wer = den,



denn die nur al = lein, die ich mit treu = en mein,



sie ist mein Le = ben, nach ihr thu ich stre = ben, ists

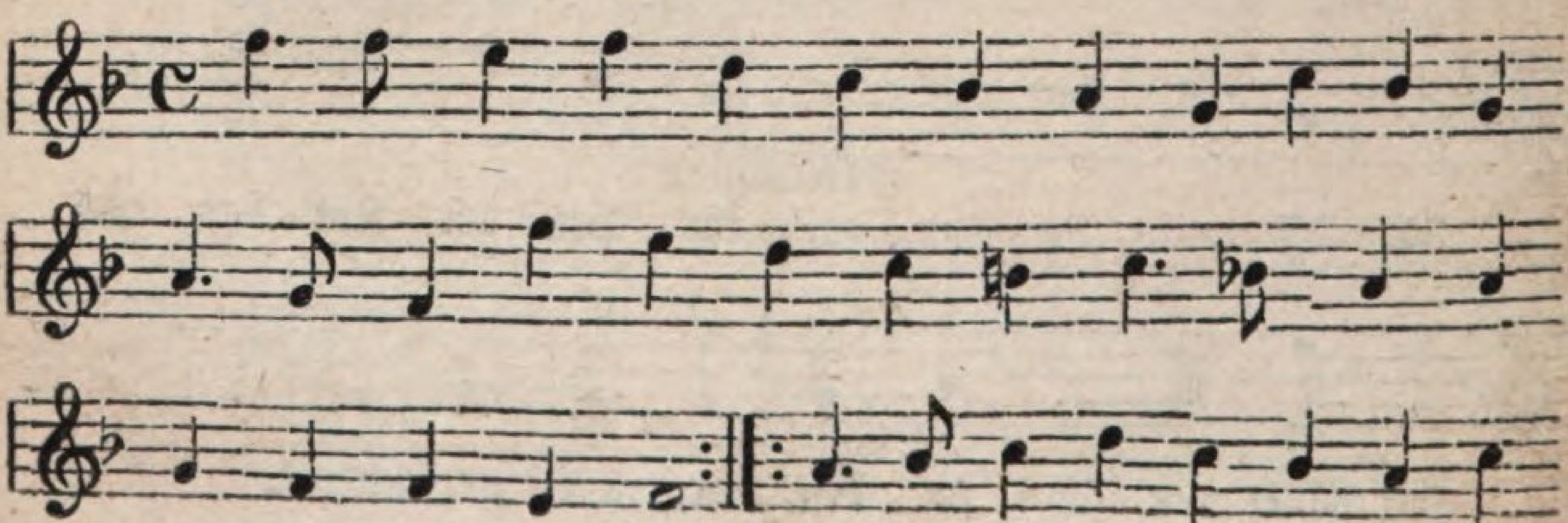


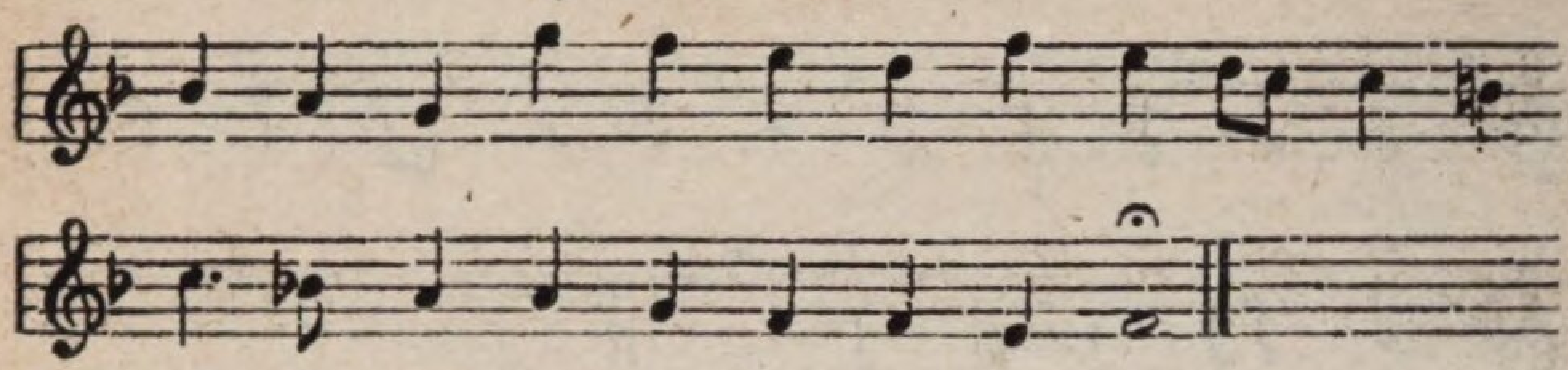
von Gott ver = sehn, so kan es wol ge = schehn.

5.

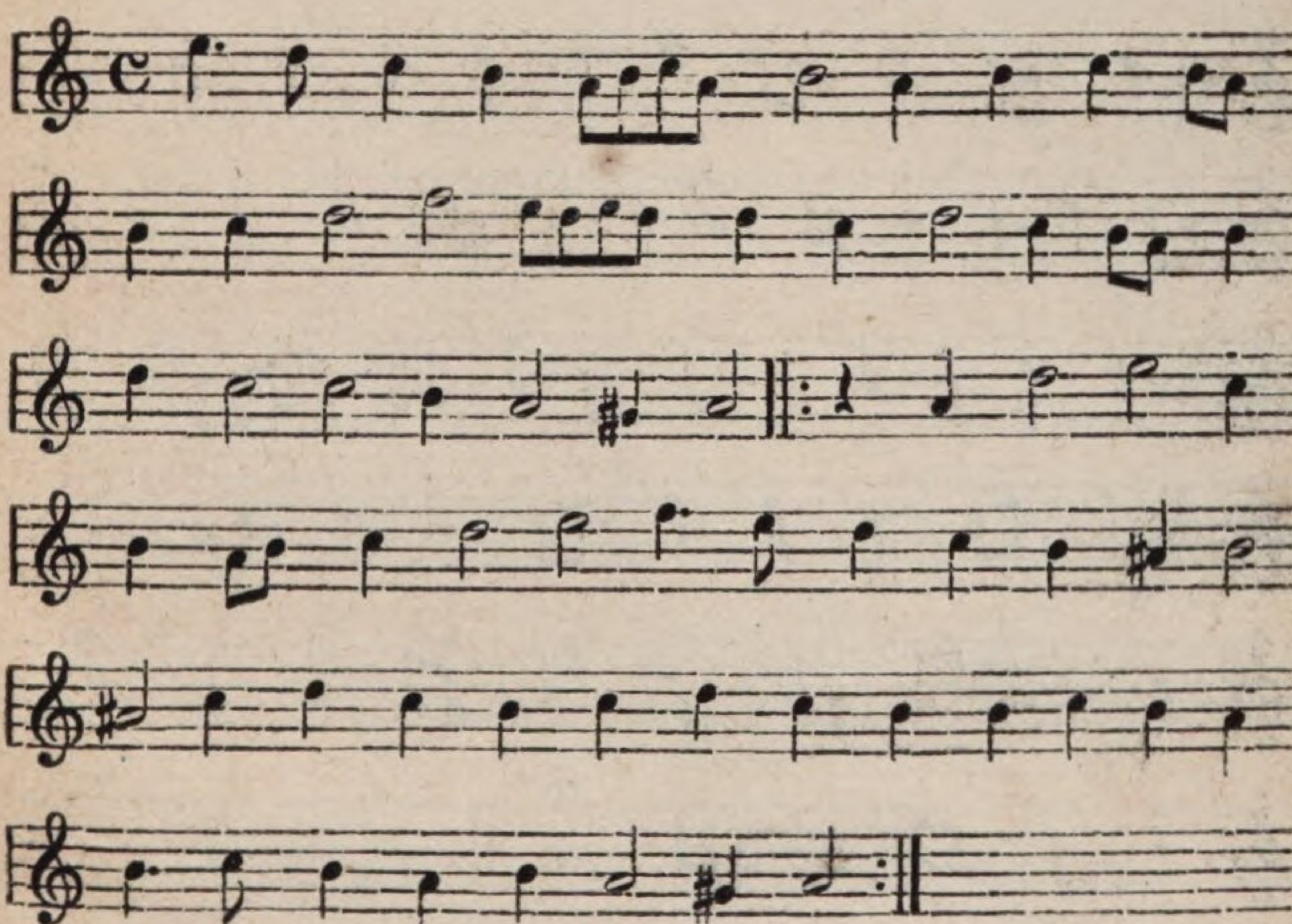


6. M. J. Hänisch. 1601.

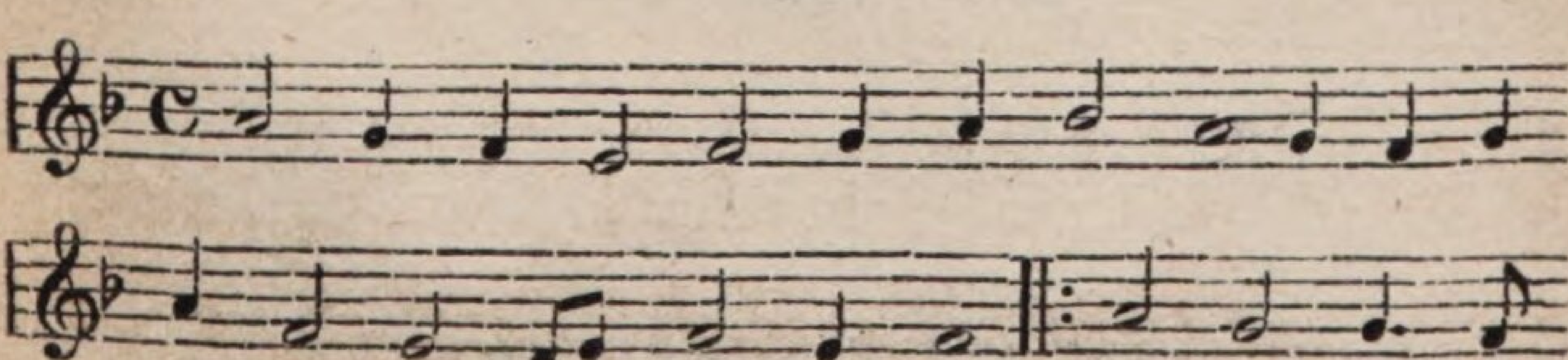




7.

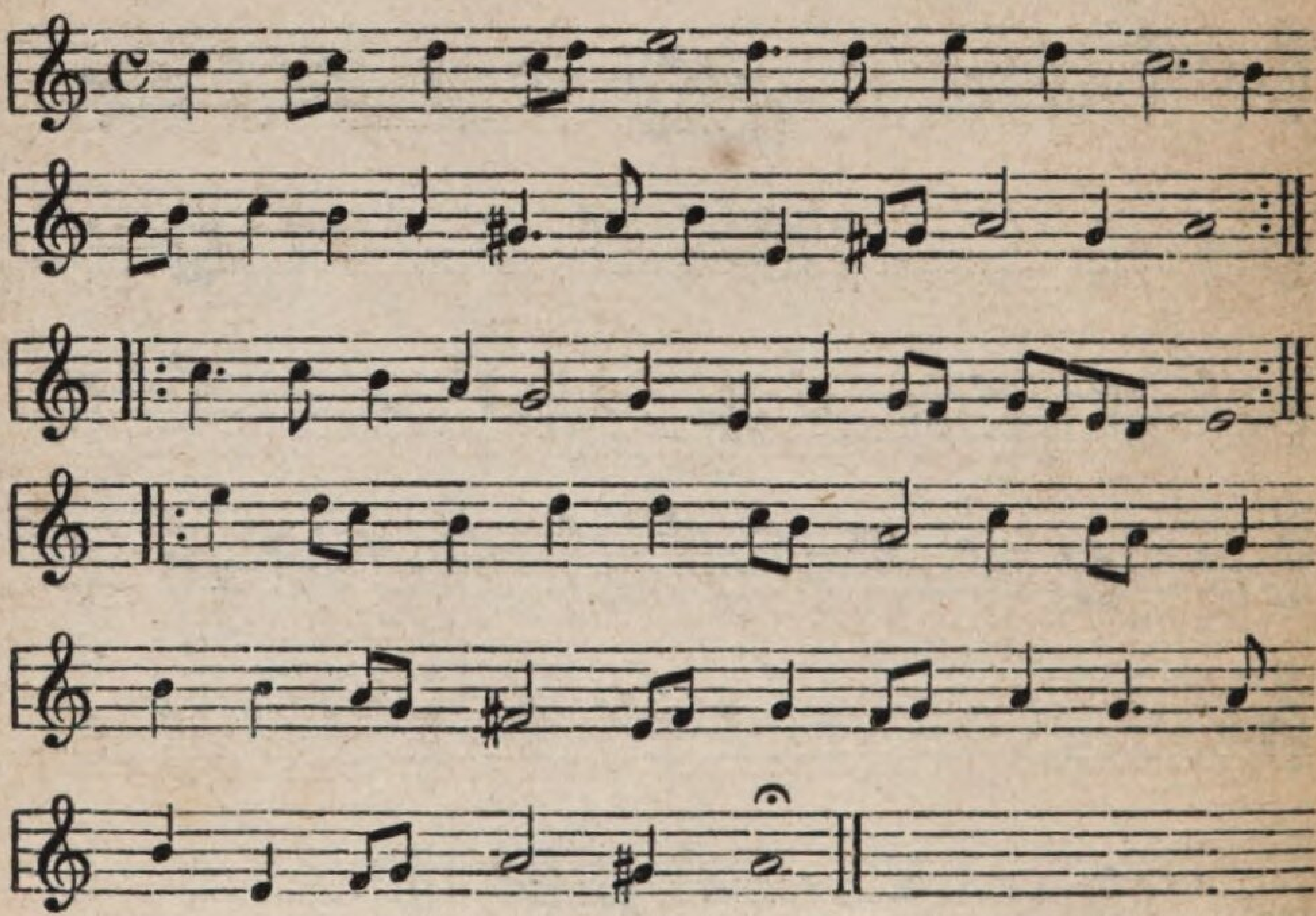


8.





9.



Druck von A. M. Colditz in Leipzig.

In demselben Verlage erschienen früher:

Ambros, Dr. A. W., Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 24 Ngr.
— — Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1⅓ Thlr.
— — Zur Lehre vom Quintenverbote. 8 Ngr.
Brendel, Dr. Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Vierte vermehrte Auflage. 3⅓ Thlr.
— — Die Musik der Gegenwart. 1 Thlr.
— — Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte Auflage. 10 Ngr.
Bronsart, H. von, Musikalische Pflichten. Zweite Auflage. 7½ Ngr.
Dürenberg, F. L. S. von, Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. 20 Ngr.
Eberwein, Julius, Vater Haydn. Dramatisches Gedicht. 7½ Ngr.
— — Jakob und seine Söhne in Aegypten. Gedicht zur Verbindung der Méhul'schen Composition für Concert-Aufführungen. 5 Ngr.
Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. Dritte Auflage. Preis 20 Ngr.
Gleich, Ferd., Wegweiser für Opernfreunde. 25 Ngr.
Gottwald, H., Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. 7½ Ngr.
Hirsch, Dr. R., Mozart's Schauspieldirector. 12 Ngr.
Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. 7½ Ngr.
Kullak, Dr. Ad., Das Musikalisch-Schöne. 25 Ngr.
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Zur Geschichte der Kirchenmusik. 16 Ngr.
— — Schumann's Paradies und die Peri. 12 Ngr.
— — Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 20 Ngr.
Lohmann, Peter, Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Zweite Auflage. Preis 10 Ngr.
Mannstein, Heinrich, Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Preis 12 Ngr.
— Katechismus der Gesangskunst. 10 Ngr.
Müller, Reg.-Rath Franz, Richard Wagner und das Musik-Drama. Ein Charakterbild. Preis 1 Thlr.
Nägeli, Horst, Ueber den Verfall des dramatischen Gesanges in Deutschland und Friedrich Schmitt. Preis 10 Ngr.
Otto, Louise, Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. 1 Thlr. 15 Ngr.
Pohl, Dr. R., Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. 20 Ngr.
Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten. 12½ Ngr.
Schubert, F. L., Die Hülfsmittel des musikalischen Effects. Preis 15 Ngr.
— — Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 12 Ngr.
— — Partiturenkenntniß und Partiturenspiel. 10 Ngr.
Sieber, Prof. F., Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges (Abc der Gesangskunst.) 2. Auflage. 15 Ngr.
— — Aphorismen aus dem Gesangsleben. Didaktisches, Humoristisches, Polemisches. 15 Ngr.
Stern, Adolf, und Andreas Oppermann, Das Leben der Maler. Nach Vasari und neueren Kunstschriftstellern für Künstler und Kunstfreunde bearbeitet. Neue Ausgabe. 2 Bde. mit 30 Holzschnitten 5⅙ Thlr.
Vincent, Jos., Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. Ein kurzgefaßtes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. Preis 25 Ngr.
Wagner, Rich., Zwei Briefe. (I. An den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik. II. An Franz Liszt.) 10 Ngr.
Wöltje, Dr. C., Grammatik der Tonsetzkunst. 1 Thlr. 15 Ngr.

Druck von L. Schnauß in Leipzig.

Ungewitter, Otto,

Die Tanzmusik in ihrem Einflusse auf die moderne Musik und in ihrer culturhistorischen Entwicklung eine musikgeschichtliche Skizze

Leipzig 1868